MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

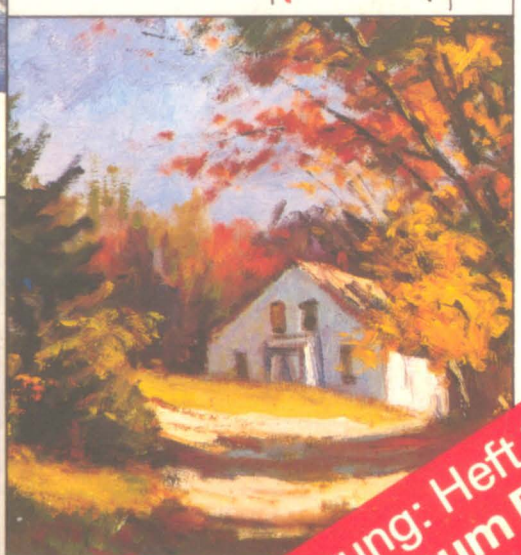
1
1-336

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Aus der TV & Radio Werbung



1 Ein wöchentliches Sammelwerk

Zur Einführung: Heft 1+2 Zwei Hefte zum Preis von einem

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 1

SEHEN UND VERSTEHEN

Ein Skizzenblock für alle Fälle 1
Durchs Maßgitter gesehen 4

AQUARELL

Zauber des Aquarells 6
Materialien 8
Das Verwaschen 10
Harte und weiche Konturen 11
Naß-in-naß-Technik 12

IM ATELIER

Richard Bolton 14

BLEISTIFT

Schwarz auf Weiß 18
Grundstriche 20
Linie und Ton 21

ÖLMALEREI

Erlebnis Ölmalerei 22
Die wichtigsten Ölfarben 24
Übung: Früchte – Ein Stilleben 26

MATERIALKUNDE

Aquarellfarben Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

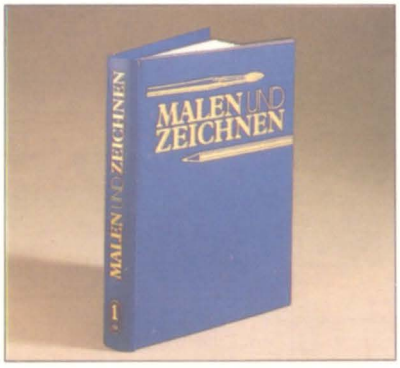
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Michael v. Klodt, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1 Paul Hogarth; 3 David Millard; 4, 5 Rowland Hilder; 8, 9 m. frdl. Gen. Fa. LUKAS; 10–12 Stephen M. Doherty; 13 Zoltan Szabo; 14–17 Richard Bolton; 18, 21 Harry Borgman; 19, 20 Ferdinand Petrie; 22, 23 Jane Corsellis

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH, Schwäbisch Hall

Ein Skizzenblock für alle Fälle

Die Welt steckt voller faszinierender Motive. Wer seine Eindrücke aus der Vielfalt an Formen und Farben festhalten will, sollte stets einen Skizzenblock zur Hand haben. Das spontane Skizzieren schärft den Blick und schult die zeichnerischen Fertigkeiten.

Diese Skizze des Künstlers Paul Hogarth zeigt die Kathedrale von Notre Dame in Paris.

In den Sammlungen großer Künstler stößt man immer wieder auf Skizzen. Manche erscheinen wie schnell zu Papier gebrachte Entwürfe, andere muten bereits wie fertige Zeichnungen an. Häufig entdeckt man ganze Serien eines Motivs, sei es einer bestimmten Figur oder eines Landschaftsausschnitts. Man muß oft sehr genau hinsehen, um die Unterschiede in diesen Einzelstudien erkennen zu können. Am fertigen Bild läßt sich nachvollziehen, welche dieser Skizzen der Künstler als Vorlage für seine spätere Komposition verwendet hat. Kaum ein Künstler verzichtet auf Vorstudien, und der Skizzenblock gehört zu seinem Handwerkszeug wie Pinsel und Farbe.

Das Skizzieren mag Ihnen anfänglich ein wenig umständlich oder sogar überflüssig erscheinen. Sie sollten dennoch nicht auf diese Technik des Vorzeichnens verzichten, denn auf diese Weise können Sie selbst flüchtige Eindrücke festhalten, die sonst nur aus der Erinnerung – und dann meist unvollständig – nachvollziehbar sind. Zudem ist der Skizzenblock auch eine Art Notizblock, in dem Sie alle möglichen Motive wiederfinden, die einmal Ihr Interesse geweckt haben.

Es empfiehlt sich immer mehrere Versionen eines Gegenstandes oder einer Szenerie anzufertigen. Dabei werden Sie schnell entdecken, daß die späteren Skizzen oft die besseren sind, da Sie nach und nach einen guten Blick für die besonderen Merkmale einer Szene gewonnen haben und durch die Übung entspannter zeichnen.

Auf diese Weise werden Ihre Skizzenblöcke von Jahr zu Jahr zu einer immer größeren Fundgrube für neue Bildideen. Durch die Vorübungen auf dem Block läßt sich auch die Angst vor dem weißen Blatt Papier oder der Leinwand überwinden, die selbst geübte Künstler oft befällt, wenn sie ein neues Werk beginnen.

Die nebenstehende Skizzenbuchseite entstammt dem Skizzenblock des Künstlers David Millard. Er hat einen südländischen Markt in drei schnellen Skizzen – zwei in Aquarell, eine in weichem Bleistift – gekonnt eingefangen. Gemeinsam geben die drei Variationen eine genaue Einschätzung von Stimmung und Farben der Szenerie wieder.

WAS SIE BRAUCHEN

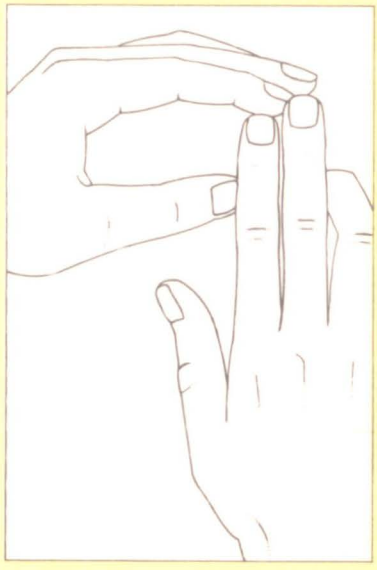
Führen Sie stets einen Skizzen- oder Zeichenblock mit sich. Am praktischsten sind die spiralgebundenen mit harter Pappunterlage. Es empfiehlt sich, zwei Größen anzuschaffen: Ein kleines Format, das in die Tasche paßt, und ein größeres für komplexere Szenerien.
Zusätzlich brauchen Sie einen HB und einen 2B Bleistift sowie einen Filzstift. Wenn Sie auf einen Radiergummi nicht verzichten mögen, so benutzen Sie ihn möglichst wenig. Sie wollen sich ja nur „Notizen" machen und kein fertiges Werk ausführen. Jedes Blatt sollte nur von einer Seite benutzt werden, sonst verschmutzen Ihre Zeichnungen schnell.

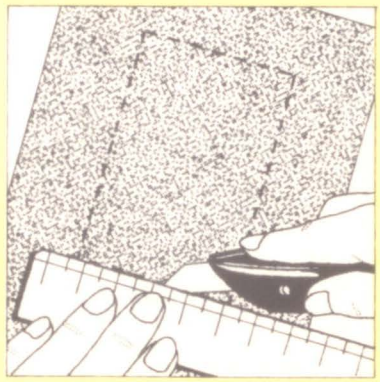
DER EIGENE SUCHER

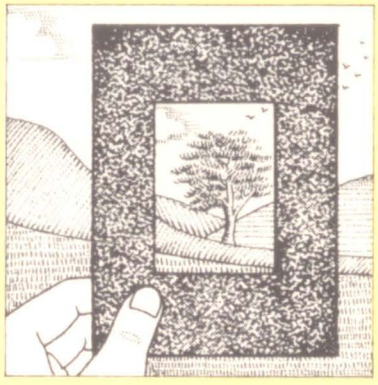
Es mag anfänglich schwerfallen, bei der großen Menge von Eindrücken in unserer Umwelt einen bestimmten Gegenstand oder eine Szene auszuwählen.

Der Fingerrahmen:
Den einfachsten „Sucher" können Sie mit Ihren Händen bilden, indem Sie die Finger zu einem Rahmen zusammenfügen und sie näher und weiter entfernt vor Ihr Auge halten, um so den passendsten Ausschnitt zu finden.

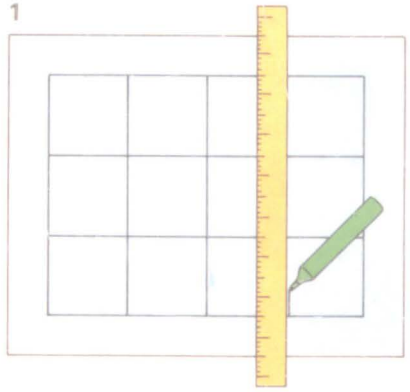
Der Papprahmen:
Sie können auch einen leeren Diarahmen benutzen, aber ein größerer Papprahmen eignet sich besser, einen Gegenstand aus seiner Umgebung optisch zu isolieren. Für diesen Zweck schneiden Sie aus einer 12 cm x 15 cm großen schwarzen Pappe ein sauberes Rechteck heraus, das Sie vorher mit dem Lineal in den Maßen 5,0 cm x 7,5 cm, also einem Seitenverhältnis von 2:3, aufgezeichnet haben.



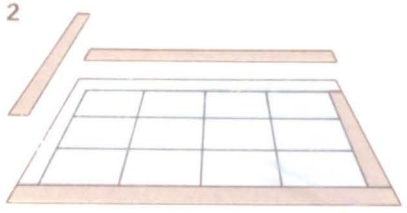




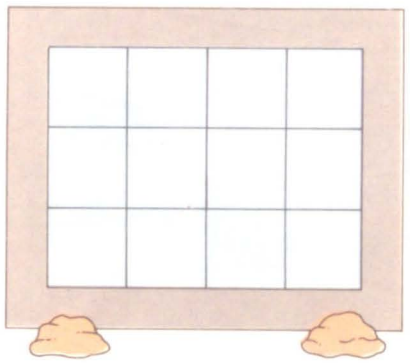
1



2



3



Das aus leicht erhältlichem Material schnell gefertigte Maßgitter hilft Ihnen beim Bildaufbau.

Durchs Maßgitter gesehen

Das Maßgitter wurde in der Renaissance als Hilfe für den Künstler eingeführt, um das Zeichnen von Proportionen zu erleichtern. Albrecht Dürer war begeistert von dieser Erfindung und empfahl ihren Gebrauch Künstlern und Laien gleichermaßen in seinem Buch „Unterweisung der Messung". Obwohl das Maßgitter, das er benutzte, größer und kunstvoller war als heutige Modelle, funktionieren beide nach demselben Prinzip.

Schnell gebaut

Grundsätzlich dient ein Maßgitter dazu, Gegenstände maßstabgetreu zu zeichnen. Es hilft aber auch, den gewählten Gegenstand entprechend der Größe der Zeichenvorlage auf Ihrem Block abzubilden.

Das Maßgitter besteht aus einem „Fenster", ähnlich wie bei einem Sucher, das in gleichgroße Quadrate unterteilt ist. Die Anzahl und Größe der Quadrate variiert ganz nach Bedarf. Unser Vorschlag zeigt 3 x 4 Quadrate. Um solch ein Maßgitter zu bauen, benötigen Sie folgendes Material: ein Stück Klarsichtfolie mittlerer Stärke mit den Maßen 20 cm x 25 cm, einen wasser- oder wischfesten Folienstift (ähnlich einem Filzschreiber), ein Stück Pappe von 20 cm x 25 cm, ein Lineal sowie Schere, Klebstoff und Plastilin.

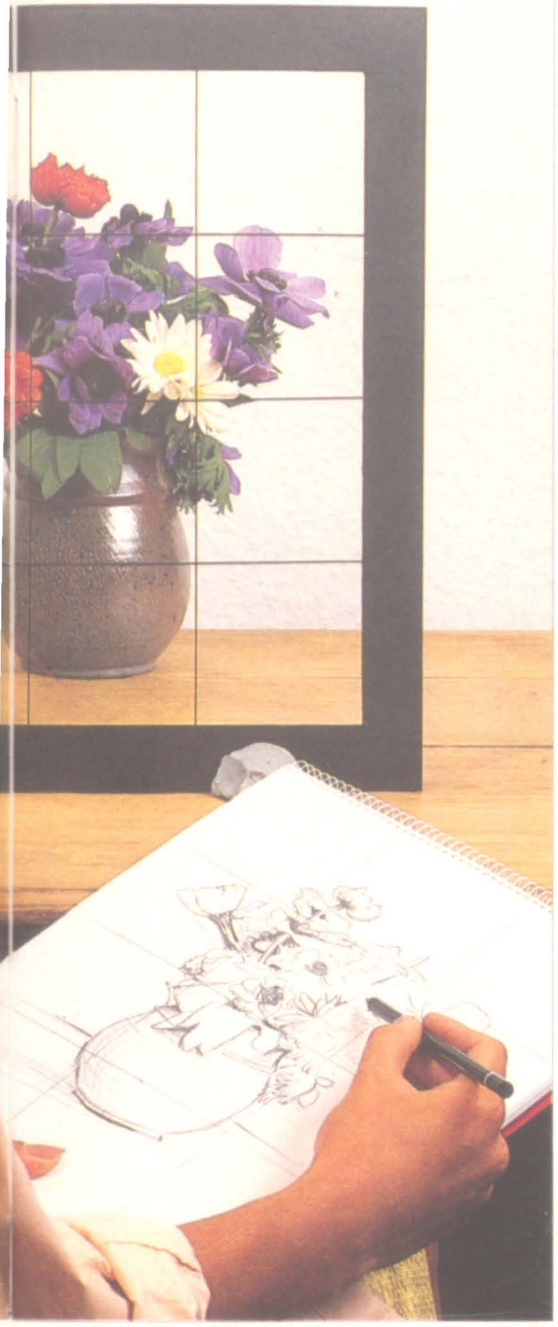
Mit Folienstift und Lineal wird ein Rahmen in 2,5 cm Abstand vom Rand auf die Folie gezeichnet. Messen Sie nun innerhalb des Rahmens auf der längeren Seite vier und auf der kürzeren Seite drei 5 cm große Quadrate ab (Abb. 1).

Variable Hilfe

Nun wird der Pappkarton in acht 25 cm x 2,5 cm lange Streifen geschnitten, und vier davon werden auf 20 cm verkürzt. Zwei kurze und zwei lange Streifen kleben Sie nun als Rahmen auf die eine Seite der Folie, die restlichen vier auf die andere (Abb. 2).

Die Folie muß vorsichtig behandelt werden, denn sie verkratzt und verschmutzt leicht. Sie sollten sie daher möglichst geschützt, z. B. in einem Umschlag, aufbewahren.

Wenn Sie zu Hause zeichnen, stellen Sie das Gitter mit Hilfe des Plastilins aufrecht auf den Tisch (Abb. 3). Zeichnen Sie nun auf das Zeichenblatt genausoviele Quadrate wie auf Ihrem Maßgitter. Sie müssen nicht genau so groß sein, nur Anordnung und Anzahl müssen



Wenn Sie im Zimmer zeichnen, können sie das Gitter mit Plastilin aufrecht auf den Tisch vor den Gegenstand stellen. Setzen Sie sich in etwa 60 cm Entfernung bequem mit dem Zeichenblock davor, und überprüfen Sie noch einmal, ob das Motiv optimal durch Ihr Gitter zu sehen ist.

stimmen. Das Maßgitter stellen Sie auf den Tisch zwischen sich und dem Gegenstand, der gezeichnet werden soll. Als Unterlage für Ihr Maßgitter bieten sich auch ein paar Bücher an, um die gewünschte Höhe zu erhalten.

Einfach übertragen

Wenn Sie in der freien Natur zeichnen, halten Sie das Raster am besten auf Armeslänge von sich fort mit einer Hand fest.

Schließen Sie jetzt ein Auge: Bevor Sie mit dem Zeichnen beginnen, betrachten Sie aufmerksam den von Ihnen gewählten Gegenstand durch das Gitter und achten auf die Punkte, an denen Umrisse und Konturen die Senkrechten und Waagerechten des Rasters kreuzen. Vergleichen Sie die ungefähre Größe Ihrer Gegenstände und die der Zwischenräume, indem Sie auf die Zahl der Quadrate achten, die sie im Maßgitter einnehmen.

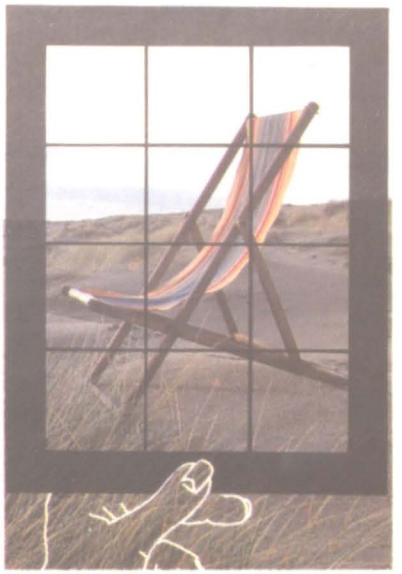
Übertragen Sie nun die wesentlichen Linien Ihrer Komposition maßstabgetreu in die Planquadrate auf dem Zeichenblatt.

Betrachten Sie Ihren Gegenstand weiter durch das Raster (vergessen Sie nicht, dabei ein Auge zu schließen), und zeichnen Sie die Einzelheiten genau in die richtigen Quadrate auf dem Papier. Sobald Sie die Komposition in groben Zügen skizziert haben, können Sie das Raster beiseite legen und die Zeichnung in den Details vollenden.

Feinere Aufteilung

Sobald Sie einige Übung haben, brauchen Sie das Raster nur noch zur Überprüfung der Proportionen, die Sie schon nach Augenmaß skizzieren. Darüber hinaus dient das Raster als „Sehhilfe" für komplizierte Perspektiven. Sie können das Gitter zu diesem Zweck auch noch nachträglich mit einer feineren Aufteilung versehen.

Es wird so auch dem Fortgeschrittenen noch eine große Hilfe sein. In demselben Maße, wie sich Ihre Fähigkeit zu sicherem Freihandskizzieren entwickelt, wird in Ihnen auch der Wunsch wachsen, immer komplizierter aufgebaute Motive zu erfassen. Daher bleibt das Maßgitter ein wertvolles Hilfsmittel beim Entwurf einer Zeichnung oder bei den ersten Schritten einer künstlerischen Komposition.



Für das Zeichnen in der Natur halten Sie das Raster auf Armeslänge vor die zu zeichnende Szenerie.

Wenn Sie Menschen oder Tiere zeichnen, sind die Proportionen besonders schwierig wiederzugeben. Mit dem Maßgitter können Sie einfach abzählen, wieviele Quadrate von den Gliedmaßen, dem Rumpf oder dem Kopf eingenommen werden.

Zauber des Aquarells

Aquarellfarben eignen sich hervorragend, um das feine Wechselspiel des Lichts einzufangen: sei es das gleißende Flimmern des Lichts auf dem Wasser oder der warme Glanz in den Kelchen frischgepflückter Blumen.

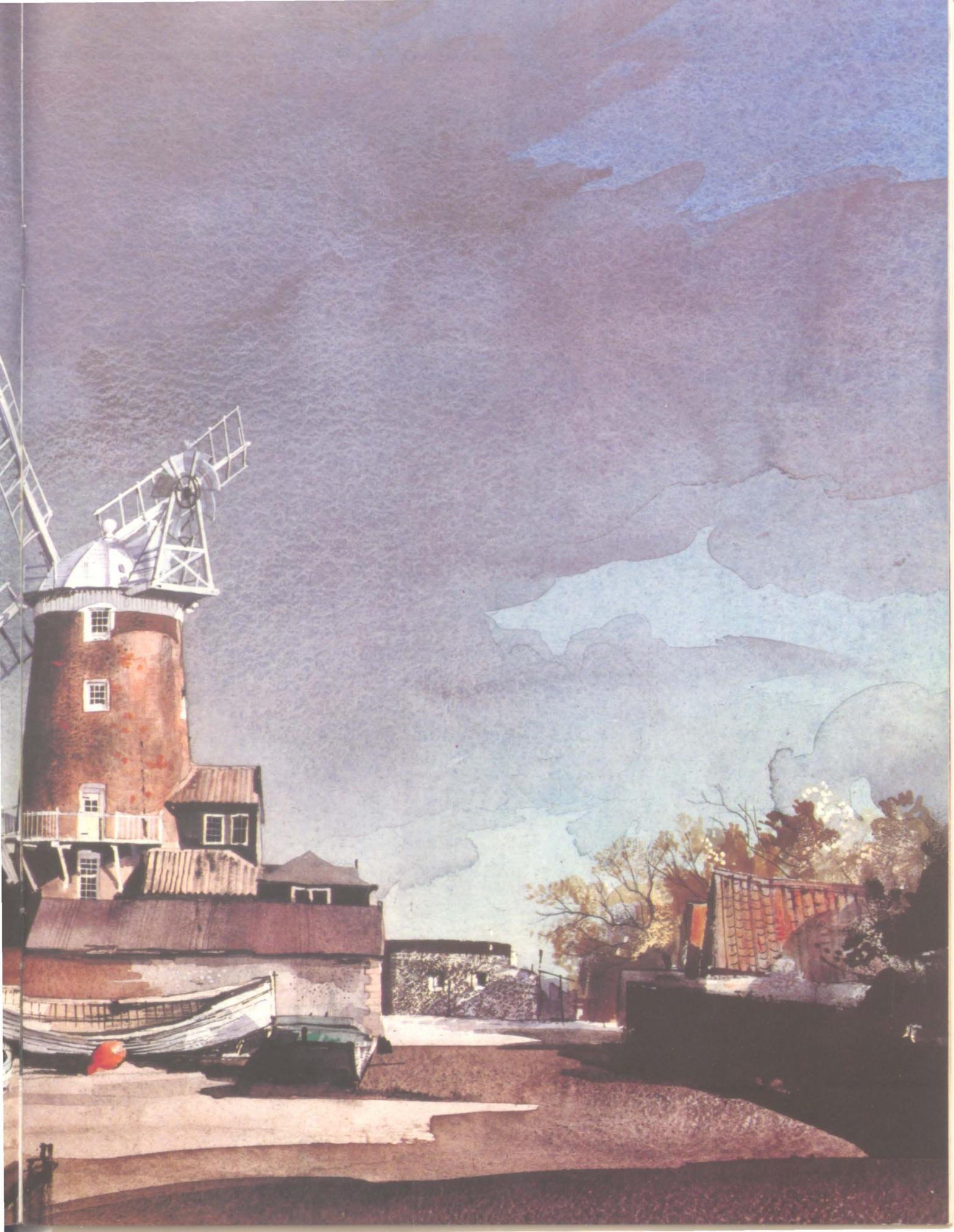
Das Aquarell besitzt eine besondere Zartheit und Durchsichtigkeit, die den meisten anderen künstlerischen Techniken fehlt, obwohl ihm manchmal nachgesagt wird, matt oder „verwässert" zu wirken. Das liegt daran, daß Aquarellieren sich nicht so genau im voraus bestimmen läßt wie andere Malweisen. Hat man die Farbe erst einmal auf das Papier gebracht, so ist es sehr schwierig, Korrekturen vorzunehmen. Zudem nimmt die Leuchtkraft der Aquarellfarben beim Trocknen um 50 % ab. Eine Studie, die satt und farbkräftig scheint, kann – nachdem sie getrocknet ist – enttäuschend blaß wirken. Trotzdem ist es gar nicht so schwer, das gewünschte Ergebnis zu erzielen. Die Transparenz des Aquarells kommt dadurch zustande, daß man nur eine kleine Menge Farbe mit relativ viel Wasser löst. Ist das Wasser verdunstet, leuchtet das weiße, ledergelbe oder kremfarbene Papier durch den Farbauftrag hindurch wie Sonnenlicht durch buntes Fensterglas.

Ein gutes Aquarell scheint sein eigenes, inneres Licht auszustrahlen. Wegen der Transparenz der Farben lassen sich mehrere Schichten übereinander auftragen und somit besondere Farbwirkungen erzielen. Gelb über Rot ergibt zum Beispiel ein schimmerndes Orange. Doch je mehr Farbschichten Sie auftragen, desto weniger durchscheinend wird der Farbauftrag. Zudem geht der frische Eindruck verloren.
Da Wasser schnell trocknet, müssen Sie relativ rasch arbeiten. Deshalb ist es sinnvoll, vorher eine Vorstellung von dem Motiv, das man aufs Blatt bringen möchte, gedanklich zu entwickeln.

Geschwindigkeit kann auch Spontanität provozieren. Das mag durchaus ein Vorteil sein, wenn Sie im Freien arbeiten. Vorüberjagende Wolken, die Sonne am Himmel, der Wechsel von Licht und Schatten in den Bäumen und auf dem Wasser: Flüchtige Eindrücke können mit einigen mutigen Pinselstrichen festgehalten werden.

Jeder Künstler hat seinen eigenen Stil, probieren Sie deshalb immer aus, was Ihnen einfällt. Claude Monet hat einmal gesagt: „Wenn ich male, ist es, als würde ich mich ins Wasser werfen, um festzustellen, ob ich schwimmen kann." Aquarellmalerei bietet mehr als andere Techniken die Gelegenheit zur spontanen Entfaltung von Kreativität und Entwicklung eigener Vorstellungen. Nach den ersten mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen werden Sie schnell viele Möglichkeiten schöpferischer Gestaltung entdecken.

Roland Hilder: Mühle in Norfolk
56 cm x 75 cm



Materialien

Um mit der Aquarelltechnik erste Erfahrungen zu sammeln, ist es nicht nötig, gleich einen komplett gefüllten Farbkasten zu kaufen. Es ist völlig ausreichend, zunächst mit wenigen Farben anzufangen. Beim Umgang mit Farbtuben und -näpfen stellt sich schnell heraus, welche Form man bevorzugt und durch welche Farbtöne das Sortiment vervollständigt werden kann.

Farben

Die Farben werden aus geriebenem Pigment und Gummi arabicum hergestellt und mit Wasser verdünnt. Es gibt eine breite Palette von Farbtönen. Preiswerter als Tuben sind Näpfe, die in zwei Größen erhältlich sind; die kleinere ist halb so groß. Die Näpfe sind für Studien im Freien geeignet und zum Anmischen kleiner Farbmengen, weil dabei wenig Farbe verlorengeht. Aber sie neigen zu schnellerem Austrocknen. Legen Sie deshalb einen feuchten Lappen in Ihren Farbkasten, wenn Sie ihn nicht benutzen.

Tubenfarbe ist ergiebiger als die aus Näpfen und läßt sich wegen ihrer weicheren Beschaffenheit leichter mit einem Pinsel aufnehmen. Künstler-Aquarellfarben sind am besten, aber mit den weniger teuren Studienfarben lassen sich für den Anfänger ebenso befriedigende Ergebnisse erzielen. Bei den Studienfarben hat man einige der teureren Farbpigmente durch billigere Zusätze ersetzt. Verschiedene Hersteller bieten eine jeweils leicht voneinander abweichende Auswahl von Farbtönen an, und zwar mit einer breiteren Skala an Künstler- als an Studienfarben.

Pinsel

Beim Aquarellieren sind gute Pinsel besonders wichtig. Qualität zahlt sich wesentlich mehr aus als Quantität. Gute Pinsel halten viele Jahre lang. Drei oder vier Pinsel reichen für den Anfang.

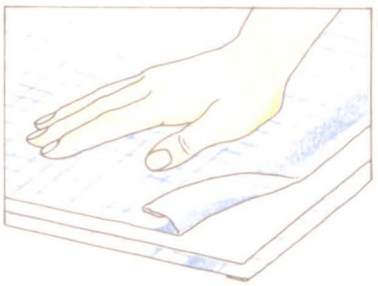
Ihre erste Auswahl sollte große und kleine sowie flache und runde Pinsel enthalten. Rotmarderpinsel werden höchsten Ansprüchen gerecht, aber Sie können auch Pinsel aus Haargemischen kaufen, die Marderhaare enthalten und annähernd die Qualität von Rotmarder besitzen, dabei jedoch wesentlich weniger kosten. Rindshaar ist größer und behält nicht so gut die Form wie

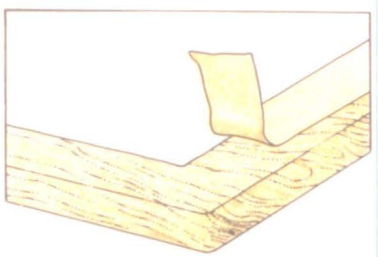
Eine Auswahl von Grundmaterialien für die Aquarellmalerei

Pinsel aus Rotmarderhaar, ist aber entschieden preiswerter. Synthetische Pinsel aus Nylon sind billig, aber sie verlieren rasch ihre spitze Form. Flachpinsel benötigt man, um damit größere Flächen zu „verwaschen", d. h. mit einer dünnen Farbschicht zu bedecken. Rundpinsel werden dazu verwandt, um Details herauszuarbeiten oder weniger große Flächen zu verwaschen.

Paletten

Auf einem weißen Untersatz werden die Farben gemischt. Falls Sie Farbtöpfe benutzen, dient der Deckel Ihres Farbkastens zugleich als Palette, denn er enthält Vertiefungen zum Mischen der Farben. Zu den Farbtuben können Sie weiße Paletten kaufen, mit Einbuchtungen für die ausgedrückten Farben und einer glatten Fläche zum Mischen, oder Sie benutzen einfache weiße Untertassen oder Eßteller.





PAPIER SPANNEN

Wenn Sie viel draußen und auf kleineren Formaten malen möchten, sollten Sie einen Aquarellblock kaufen. Die Bögen sind darin entlang der Kanten verleimt, damit sich das Papier nicht wellen kann. Wollen Sie großformatige Aquarelle malen, wird der einzelne Bogen für Sie aus Kostengründen interessant. Damit er sich beim Malen nicht wellen kann, müssen Sie ihn vorher aufziehen. Dazu feuchten Sie das Papier zunächst gut durch, wobei es sich ausdehnt. Auf einer festen Unterlage befestigen Sie das Papier so, daß es sich beim Trocknen spannt.

Benutzen Sie dafür breites, wasserlösliches Klebeband, ein Zeichenbrett und zwei frische Küchenhandtücher. Schneiden Sie vom Klebeband Streifen ab, die etwas länger sind als die Seiten Ihres Papierbogens.

Nachdem Sie das Papier einige Sekunden ins Wasserbad getaucht haben, lassen Sie es abtropfen. Legen Sie dann das Papier zwischen die Küchenhandtücher und streichen Sie es vorsichtig glatt, damit die überschüssige Feuchtigkeit aufgesaugt wird.

Legen Sie das Papier eben auf ein Brett. Befestigen Sie das Klebeband an den Rändern des Papiers, so daß zwei Drittel des Klebestreifens auf dem Zeichenbrett haften und ein Drittel auf dem Papier. Das Papier kann sich nun nicht mehr verziehen.

Damit das Papier gleichmäßig trocknet und nicht reißt oder sich von der Platte loslöst, bewahren Sie es zum Trocknen flach auf und nicht in der Nähe einer Heizung.

Weitere Malutensilien

Sie benötigen zwei Gefäße mit Wasser. Eines, um darin die Pinsel auszuspülen, das andere mit sauberem Wasser zum Malen. Das Wasser sollte häufig gewechselt werden. Für Korrekturen erweist sich ein Natur- oder Schminkschwämmchen als nützlich, um damit überschüssiges Wasser oder ausgelaufene Farbe aufzusaugen.

Papier

Der Handel bietet eine große Auswahl von Aquarellpapieren an, sowohl in einzelnen Bögen als auch etwas preisgünstiger in Blöcken. Das Papier unterscheidet sich in seiner Oberflächenbeschaffenheit (Textur), in seinem Gewicht (Blattstärke) und in der Größe (Format). Sie können auch auf ganz normalem Papier aquarellieren. Jedes Papier, das nicht zu dünn oder zu durchsichtig ist, eignet sich dafür. Es ist allerdings schwerer, auf diese Weise ein befriedigendes Ergebnis zu erzielen. Welches Papier Sie auch benutzen wollen, es sollte immer weiß oder fast weiß sein, andernfalls reflektiert es das Licht weniger, so daß der durchschimmernde Glanz, der ein Aquarell besonders kennzeichnet, nicht zur Geltung kommen kann.

Die Oberflächenbeschaffenheit des Papiers nennt man „Textur". Es kommt in drei Sorten in den Handel: rauhes Papier mit deutlich ausgeprägter Textur, kaltgewalztes Papier mit mäßig rauher Textur und heißgewalztes Papier, das sehr glatt, fast ohne spürbare Unebenheiten ist.

Das kaltgewalzte Papier wird von Künstlern am häufigsten verwendet und ist für Anfänger am besten geeignet. Papier neigt dazu, sich zu wellen, wenn es naß wird, und zwar umso stärker, je dünner es ist. Sie können das Papier vor dem Verformen bewahren, indem Sie es zuerst auf einem Reißbrett oder einer festen Unterlage aufziehen.

Das Verwaschen

Das Verwaschen der Farbaufträge auf dem Papier ist eine grundlegende Technik zur Herstellung großer gleichmäßig getönter Farbflächen oder zum Anlegen des Hintergrundes. Dazu eignet sich ein großer Marder- oder Rindshaarpinsel am besten. Es ist egal, ob Sie ein einzelnes Blatt Papier aufziehen oder einen Aquarellblock mit mäßig rauher Textur benutzen. Entweder verwenden Sie eine Staffelei oder legen Ihr Papier auf eine Tischplatte. Beide sollten um 30° geneigt sein, damit die Farbe allmählich von oben nach unten fließen kann.

Der Farbauftrag wird vorbereitet, indem wenig Farbe mit viel Wasser gemischt wird. Dabei sollten Sie beachten, daß die Farbe nach dem Trocknen doppelt so hell erscheinen wird wie beim Mischen. Die Mischung muß für die gesamte Fläche bereits in ausreichender Menge gründlich vorbereitet werden, da sich nur schwer ein bestimmter Farbton im „zweiten Anlauf" herstellen läßt.

Unser Bild zeigt Aquarellpapier, eingerahmt von Papierstreifen. Auf diese Weise verschmieren die Ränder nicht.

1. Die Mischung aus Wasser und Farbe wird mit dem Pinsel aufgenommen. Mit einem einzigen, gleichmäßigen Pinselstrich wird zunächst ein farbiger, waagerechter Streifen entlang der oberen Kante des Papiers gezogen (vgl. Abb. 1). Beim Malen sammelt sich die wässrige Farblösung am unteren Rand des Farbstreifens.

2. Den Farbenfluß erneut aufnehmen. Nachdem mit dem Pinsel noch mehr Farbmischung aufgenommen wurde, wird erneut ein waagerechter Strich von links nach rechts gezogen, indem die wässrige Linie mit dem folgenden Streifen vermalt wird. Dabei muß vermieden werden, oberhalb des Farbenflusses zu malen!

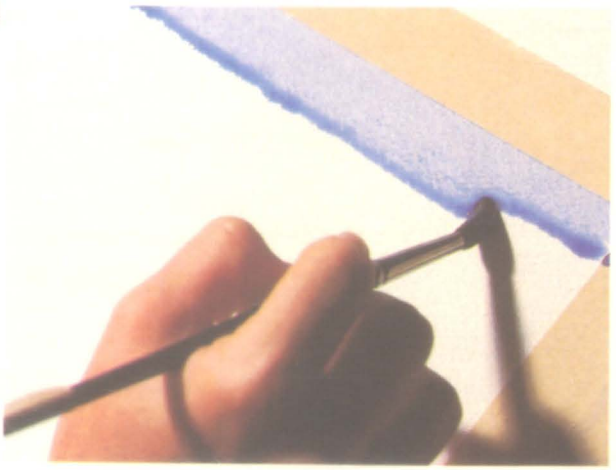
3. Die Farbstreifen ineinanderlaufen lassen. Damit die Farbe ganz natürlich über das Papier verläuft, muß der Pinsel ohne viel Druck über das Papier geführt werden. Sobald Sie den Malvorgang begonnen haben, sollten Sie ihn weder unterbrechen, noch den Pinsel in Bereiche zurückführen, in denen die Farbe bereits zu trocknen begonnen hat. Arbeiten Sie deshalb rasch und gleichmäßig.

4. Fertigstellen des Farbauftrages. Ist das untere Ende der Fläche erreicht, so drücken Sie die Farbe aus dem Pinsel und streichen noch einmal fein den letzten Pinselstrich entlang, um überschüssige Farbe fortzunehmen. Beim Trocknen dieses Farbauftrages ist es wichtig, daß das Blatt immer in derselben Schräglage (im Winkel von 30°) liegt.

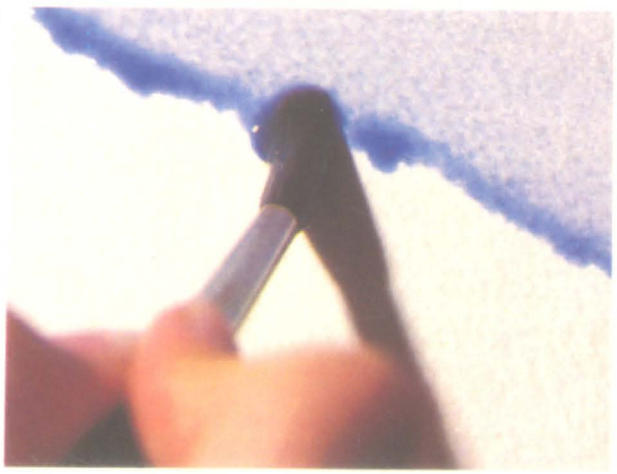
Die hier beschriebene Technik der gleichmäßigen Einfärbung großer Flächen in einem einheitlichen Farbton bezeichnet man als „Verwaschen". Voraussetzung für den Erfolg dieser Technik ist, daß die Farbe gleichmäßig mit viel Wasser aufgetragen wird.

1

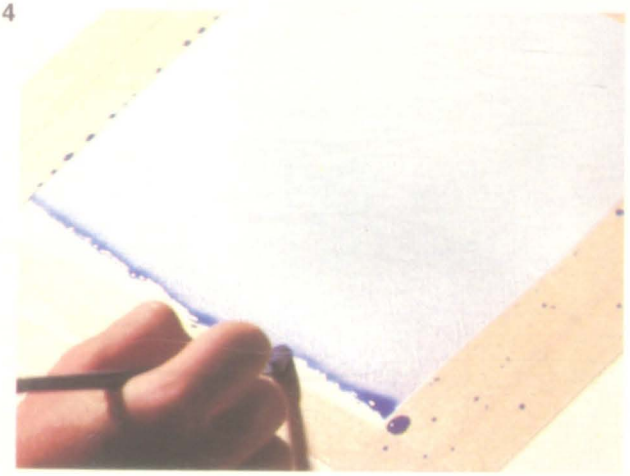
2



3



4



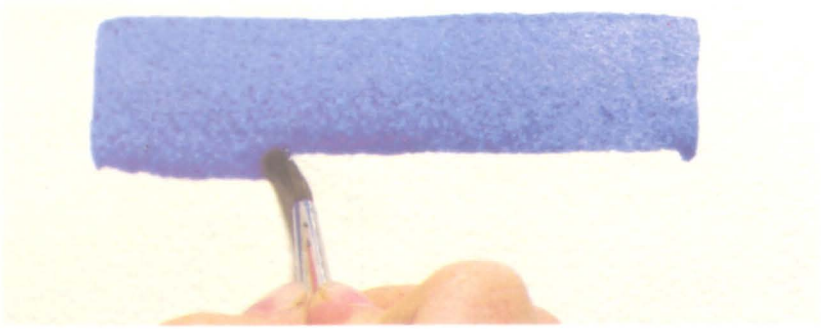
Harte und weiche Konturen

Wenn nasse Farbe auf trockenes Papier aufgetragen wird, sammelt sich Farbpigment am Rand des Pinselstriches zu einem dunkleren, abgegrenzten Rand. Diese Maltechnik nennt man naß-auf-trocken.

Wie diese harten Ränder weicher gemacht werden, zeigt die Abbildung unten. Sie soll verdeutlichen, wie Sie bei den Figuren, die Sie malen, den Grad der Konturenschärfe selbst bestimmen können.

1. Füllen Sie einen Umriß mit Farbe aus und benutzen Sie dafür einen Rundpinsel Nr. 6 oder Nr. 7.
2. Befeuchten Sie den Pinsel gründlich mit klarem Wasser, um die harte Kante einer Farbfläche teilweise abzumildern, während die übrigen Ränder weiter trocknen.
3. Drücken Sie das Wasser ganz aus dem Pinsel. Dann können Sie damit das überschüssige Wasser vorsichtig von der Kontur aufnehmen.
4. Verstreichen Sie die Farbe sehr vorsichtig, wobei Sie die Kontur verändern und abmildern. Diese Technik wird Ihnen von besonderem Nutzen sein, wenn Sie die kunstvoll angeordneten Formen eines Stillebens malen oder überhaupt wenn Sie gegenständlich arbeiten.

1



2

3

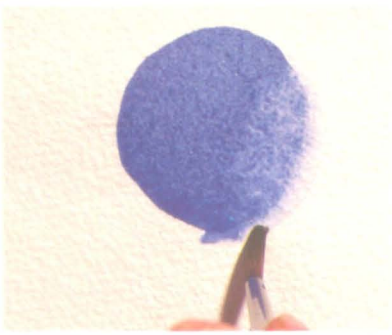
4

Tip

WASSERFLECKEN VERMEIDEN

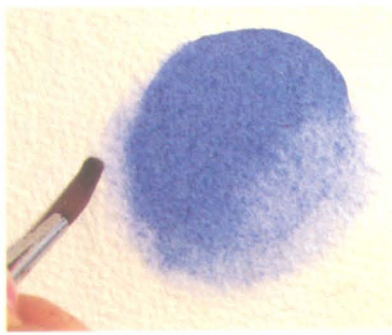
Wenn Sie harte Konturen mit dem Pinsel abmildern, dann nehmen Sie nur wenig Wasser dazu, sonst läuft das Wasser in die Farbfläche hinein und verursacht dort beim Trocknen unschöne Ränder.

2



3

4



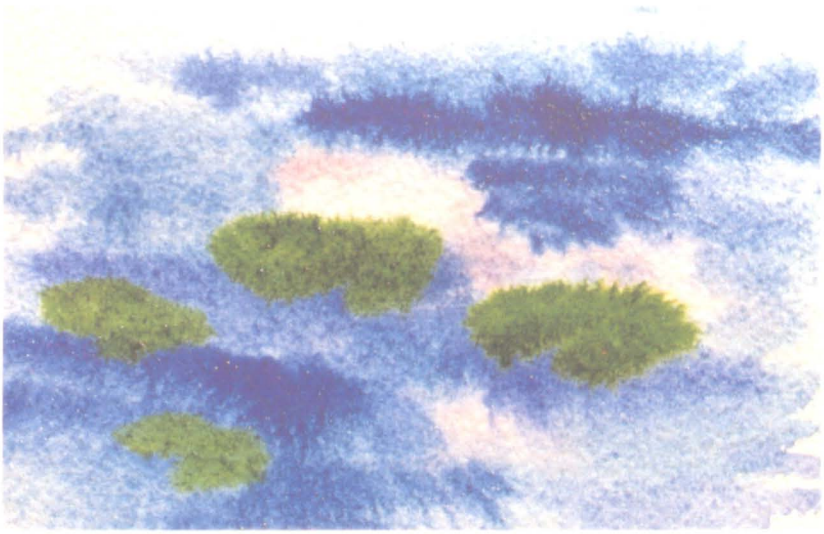
1

2

3

4

5



ÜBUNGEN ZUR NASS-IN-NASS-TECHNIK

Die Transparenz der Aquarellfarben haben die Maler mit Vorliebe für die atmosphärische Darstellung von wolkenverhangenen oder Weite vermittelnden Himmelsbildern genutzt. Die folgenden Übungen werden Ihnen dabei helfen und Sie ermutigen, die Farben freizügig und auf abstraktere Weise zu gebrauchen.

□ Malen Sie verschiedene Farben auf feuchtes Papier. Während es trocknet, tupfen Sie mit einem Schwamm oder Haushaltspapier an einigen Stellen etwas Farbe wieder fort. Bringen Sie auf diese trockenen Stellen nun erneut Farbe, und beobachten Sie den Unterschied zu dem feuchteren Untergrund.

□ Um ein Gefühl dafür zu bekommen, welch immenses Wirkungsspektrum die Naß-in-naß-Technik bereithält, geben Sie einige kräftige Farbtupfen auf feuchtes Papier. Stellen Sie Ihr Bild hochkant, und die Farbe beginnt in interessanten Strukturen zu verlaufen.

Naß-in-naß-Technik

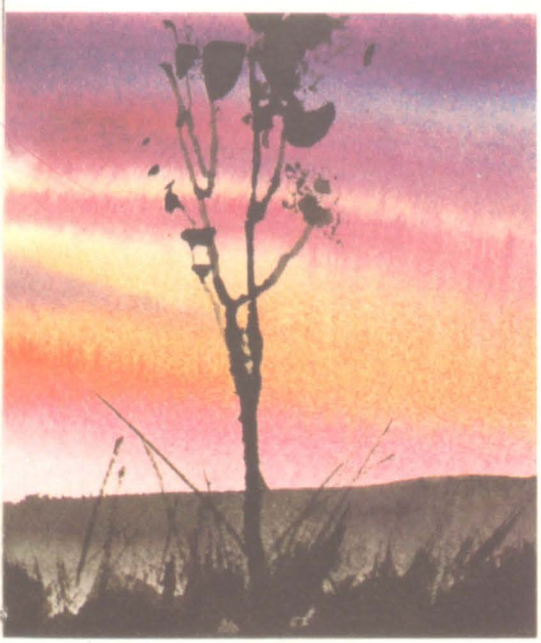
Eine der „klassischen" Aquarell-Techniken wird naß-in-naß genannt, das bedeutet: Malen auf nassem Papier oder auf einer Farbschicht, die noch feucht ist. Je nachdem, wie stark Sie Ihr Papier vor dem Aquarellieren anfeuchten, können Sie damit Wirkungen erzielen, die durch weichverlaufende Umrisse bis hin zu zufälligen und weit gesteuerten Farbmustern verursacht werden. Mit zunehmender Erfahrung lernen Sie, diese verschiedenen Ergebnisse vorherzubestimmen und sie sinnvoll einzusetzen.

Nehmen Sie als erstes ein kleines Blatt Papier, das Sie schon aufgezogen haben oder verwenden Sie einen Aquarellblock. Befeuchten Sie dann Ihr Papier mit einem großen Pinsel über die ganze Fläche hinweg.

1. Nehmen Sie einen Rundpinsel Nr. 6 oder Nr. 7, und geben Sie einen Farbklecks auf das feuchte Papier. Beobachten Sie, wie die Farbe auf der Fläche verläuft. Beim Auftragen der Farbe sollten ein paar weiße Zwischenräume frei bleiben.
2. Jetzt malen Sie eine weitere Farbe in die weißen Zwischenräume.
3. Als nächstes fügen Sie einige kräftige Flecken in derselben Farbe hinzu, die Sie zuerst benutzt haben.
4. Danach können Sie mit einer dritten Farbe experimentieren und einzelne Kleckse davon an die Stellen des Bildes geben, die noch feucht sind.
5. Wenn Sie sich Ihr Bild ganz genau anschauen, sehen Sie, wie unterschiedlich sich die Farben in ihrer Wirkung entfalten. Sie werden feststellen, daß sich die Pigmente einiger Farben auf der Oberfläche des Papiers sammeln und dem Bild an dieser Stelle ein stärker texturiertes Aussehen geben. Wenn Sie mit verschiedenen Farben und Papieren experimentieren, können Sie diese Erfahrungen für sich nutzen.

Himmel-Motive

„Sommertag" heißt unser Beispiel auf der gegenüberliegenden Seite. Es enthält die grundlegenden Techniken des Aquarellierens, nämlich das Verwaschen und die Naß-in-naß-Technik. Um ein ähnliches Bild zu malen, beginnen Sie damit, die Papierfläche, die den Himmel dar-



„Sommertag" (oben) und „Sonnenuntergang" (links) zeigen die verschiedenen Effekte, die sich mit der Naß-in-naß-Technik erzielen lassen.

stellen soll, mit Ultramarinblau zu verwaschen. Sie brauchen dazu einen großen Rotmarder- oder Rindshaarpinsel. Als nächstes malen Sie den Boden und benutzen dafür als Untergrund die Farbe Siena natur, zusätzlich mit einer kleinen Menge Ultramarinblau für die Modellierung der Schatten. Anschließend mischen Sie mit einem Rundpinsel Nr. 6 oder Nr. 7 Siena natur mit einer größeren Menge Ultramarinblau und erhalten damit das Grün für die Bäume im Hintergrund. Sie sollten dieses Grün auftragen, solange das Papier noch feucht ist.

Um den Himmel abwechslungsreicher zu gestalten, können Sie mit zusätzlichen Blautönen arbeiten. Tragen Sie stellenweise Cölinblau über das Ultramarinblau auf. Wenn Sie so vorgehen, mischen Sie ein bißchen von dem gleichen Blau in die Schatten auf dem Erdboden, denn durch die Wiederaufnahme gleicher Farbtöne verbinden sich Himmel und Erde optisch miteinander.

Der „Sonnenuntergang"

Experimentieren Sie mit verschiedenfarbigen ineinander verwaschenen Pinselstrichen, damit Sie die typische Stimmung des Sonnenuntergangs auf das Papier bringen.

Lassen Sie anschließend den Hintergrund trocknen, nehmen Sie eine gesättigte Farblösung auf den Pinsel, und malen Sie den Baum und den Boden damit. Zum Schluß können Sie die Grashalme in das Bild „hineinbürsten", indem Sie den Pinsel nur knapp mit Farbe befeuchten, so daß die Borsten einzelne Striche auf dem Papier hinterlassen. Dieses Verfahren bezeichnet man als „Granuliertechnik".

WAS SIE BRAUCHEN

Für „Sommertag": Ultramarinblau, Siena natur, Cölin- oder Kobaltblau. Für „Sonnenuntergang": dieselben Farben und zusätzlich Krapplack dunkel, Kadmiumgelb zitron und Chromoxidgrün stumpf. Rotmarderpinsel Nr. 12 und Nr. 6 oder Nr. 7. Aquarellpapier 25 cm x 17,5 cm.

Tip GRÜNDLICHE PINSELPFLEGE

Wenn Sie mit dem Malen fertig sind, waschen Sie die Pinsel stets gründlich aus. Drücken Sie sie mit den Fingern in ihre ursprüngliche Form, und stellen Sie sie dann zum Trocknen mit dem Pinselkopf nach oben in einen Becher.

Im Atelier: Richard Bolton

Motive für seine Aquarelle entdeckt Richard Bolton meist an ruhigen Orten. Dort, wo einst Menschen arbeiteten, plötzlich fortgingen und die Dinge ihres täglichen Lebens zurückließen, findet er die Inspiration zu seinen Bildern.

Im Gegensatz zu vielen Malern, die sich von lichtstarken, besonders hellen Farben anregen lassen, ist Richard Bolton an verwitterten Strukturen interessiert. „Da mich diese gedämpften Farben reizen, umfaßt meine Palette hauptsächlich Braun- und Grautöne", erklärt der Künstler. „Im Laufe der Jahre habe ich Mischungen entwickelt, die den gedämpften Farben verwitterter Gegenstände, beispielsweise rostiger Maschinen oder knorriger Baumstümpfe, sehr ähneln.

Als ich das Autowrack hinter einem verfallenen Haus entdeckte, begeisterte mich die Idee, den Reiz des unterschiedlich verwitterten Materials in einem Bild zum Ausdruck zu bringen. An dem Ort herrschte ein heilloses Durcheinander. Doch die

Ein „verblichener" Bildrand lenkt die Aufmerksamkeit auf die besonders detailliert dargestellten Bereiche.

Um altes Holz besonders gut nachzuempfinden, wurde die Farbe mit verstärktem Pinseldruck aufgetragen.

überwucherten alten Mauersteine und die vertrockneten Sträucher ergaben zusammen eine attraktive Kulisse für mein Bild.

Mein Aquarell lebt vom Kontrast zwischen Flächen mit feinerer und großzügigerer Pinselführung.

Dadurch bekomme ich die Möglichkeit, bestimmte Details hervorzuheben, andere nur anzudeuten.

Erste Farbtöne als Untermalung

Zunächst fertigte ich eine Skizze und überzog das Papier bis zum Haus mit Neapelgelb in gleichmäßig dünnem Farbauftrag. Bevor es getrocknet war, fügte ich Cölinblau im mittleren Hintergrund und eine Mischung aus Siena gebrannt und Saftgrün auf jeder Seite hinzu. Dabei achtete ich genau darauf, nicht über die Ränder der Umrisse des Autos zu malen.

Um eine Fläche mit weicher Farbe zu schaffen, kam ein wenig von dieser Mischung auch in den Vordergrund unter der Wagentür. Alter und Witterung hatten eine bunte Ansammlung von Rost-, Grün- und Blautönen entstehen lassen. Ich malte einen Abschnitt nach dem anderen, wobei ich mich vom Kühlergrill zur Fahrzeugflanke vorarbeitete.

Sobald die Grundlinien und Farben des Autos fertig waren, setzte ich Glanzlichter auf Dach und Motorhaube. Um dem Weiß des Papiers eine leichte Tönung und der Wand ein wenig Struktur zu geben, trug ich am Häuschen ein wenig Ultramarin und Cölinblau auf. Durch die cölinblau schimmernden Fensterscheiben sieht man die Wand im Inneren des Hauses, gemalt mit Siena gebrannt.

Nun fügte ich noch Schatten und letzte Details hinzu und malte mit trockenen Pinselstrichen das Holz des Fensterrahmens.

Wie eine vergilbte Fotografie

Den unteren Bereich des bröckeligen Mauerwerks mischte ich aus Siena gebrannt, Ultramarinblau, sowie Neapelgelb. Dabei fügte ich die scharfen Kanten erst hinzu, als das Papier getrocknet war. Der Vordergrund blieb frei, um dem Aquarell den Ausdruck einer alten Fotografie zu verleihen. Dieser Kunstgriff lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die detailliert ausgear-

beiteten Bildbereiche und schafft im Gegensatz zu den offeneren, verschwommeneren Bildteilen eine gewisse Spannung. Als Übergang zwischen diesen Bereichen deutete ich die Grasbüschel in langen schwungvollen Pinselstrichen an.

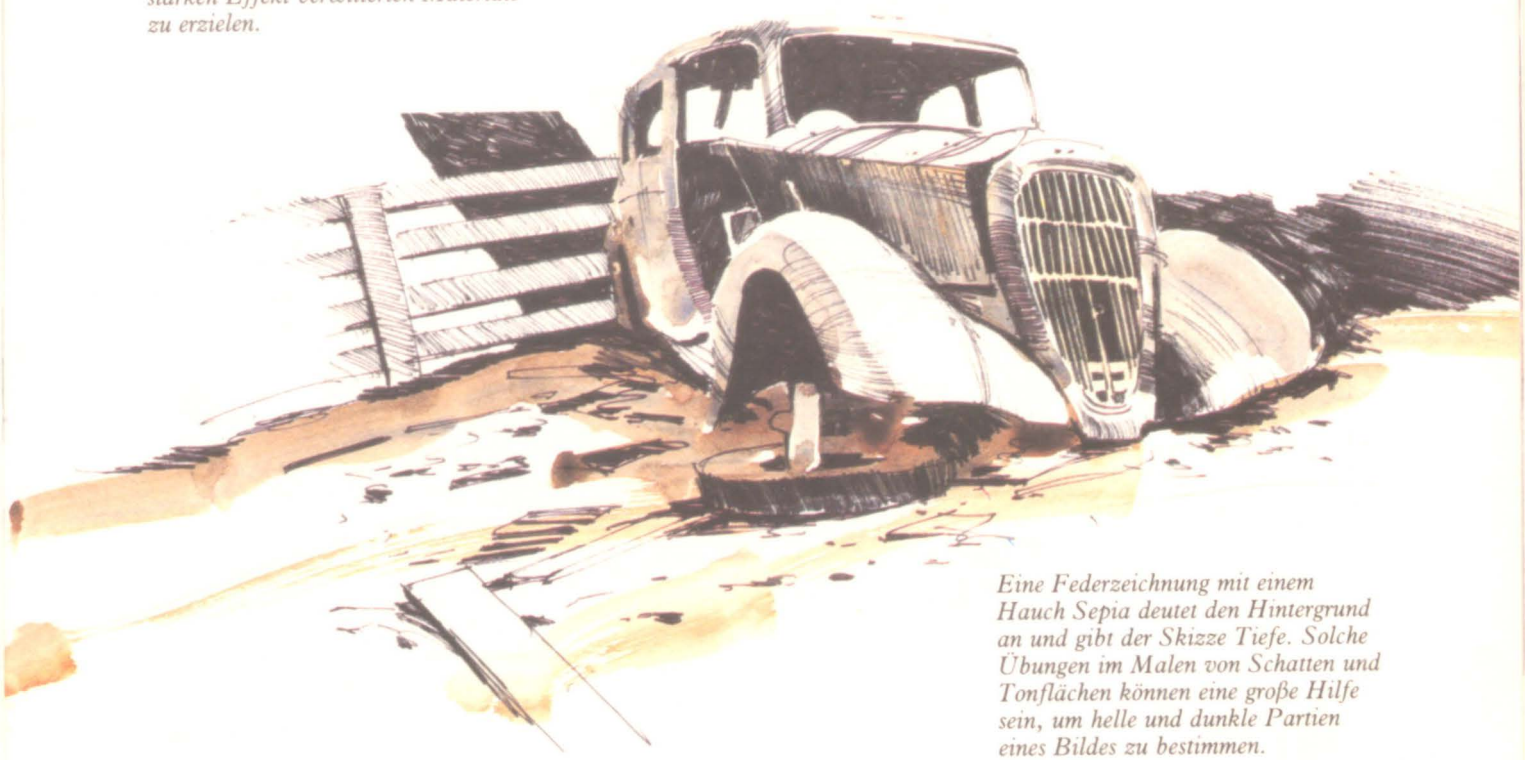
Rauhe, wilde Farbtöne

Die Kühlermaske trug ich naß-in-naß auf. Dabei mischte ich den oberen Teil aus Kadmiumorange und Saftgrün, fügte jedoch noch Spuren anderer Farben hinzu, um den narbigen Rostfraß besonders realistisch zu gestalten.

Nachdem ich den Kotflügel mit klarem Wasser leicht überwischte, tropfte ich mit einem kleinen Pinsel Ultramarin und Cölinblau auf die Fläche. Die Seiten der Motorhaube sind eine Mischung aus Ultramarin, Krapplack hell mit einigen Strichen Kadmiumorange und Saftgrün.

Nachdem alles getrocknet war, und ich die Glanzlichter bereits gesetzt hatte, wurde die Farbfläche mit einem trockenen Pinsel bearbeitet. Die glatte Oberfläche erscheint, so aufgerauht und mit trockenem Farbpigment versehen, rauher und realistischer – fast wie echter Rost."

Das Blech wurde naß-in-naß gemalt und später mit trockenem Pinsel bearbeitet, um den starken Effekt verwitterten Materials zu erzielen.



Eine Federzeichnung mit einem Hauch Sepia deutet den Hintergrund an und gibt der Skizze Tiefe. Solche Übungen im Malen von Schatten und Tonflächen können eine große Hilfe sein, um helle und dunkle Partien eines Bildes zu bestimmen.

Schwarz auf Weiß

Ein Bleistift und ein Blatt Papier – das ist alles, was man für den Anfang braucht.

Der Einstieg in die Kunst des Zeichnens muß nicht teuer sein. Für wenig Geld sind erstklassige Zeichenstifte und eine vorzügliche Auswahl an Papier erhältlich. Man kann Zeichenstifte auf verschiedene Art benutzen. Stark angespitzt oder eher stumpf belassen, bekommen Ihre Linien schon völlig unterschiedlichen Charakter. Zeichenstifte gibt es in verschiedenen Härtegraden – von sehr weich bis sehr hart, die zu einer vielseitigen Verwendbarkeit führen.

Bleistiftzeichnungen können aus Linien oder sogenannten Tonflächen bestehen. Das sind größere Flächen mit einem gleichmäßigen, flächigen Auftrag.

Die Wirkung von Bleistiftzeichnungen hängt zudem von der Wahl des Zeichenpapiers ab:
Glatte, harte oder sehr rauhe Oberflächen tragen maßgeblich zu den unterschiedlichsten Wirkungen von Bleistiftzeichnungen bei.

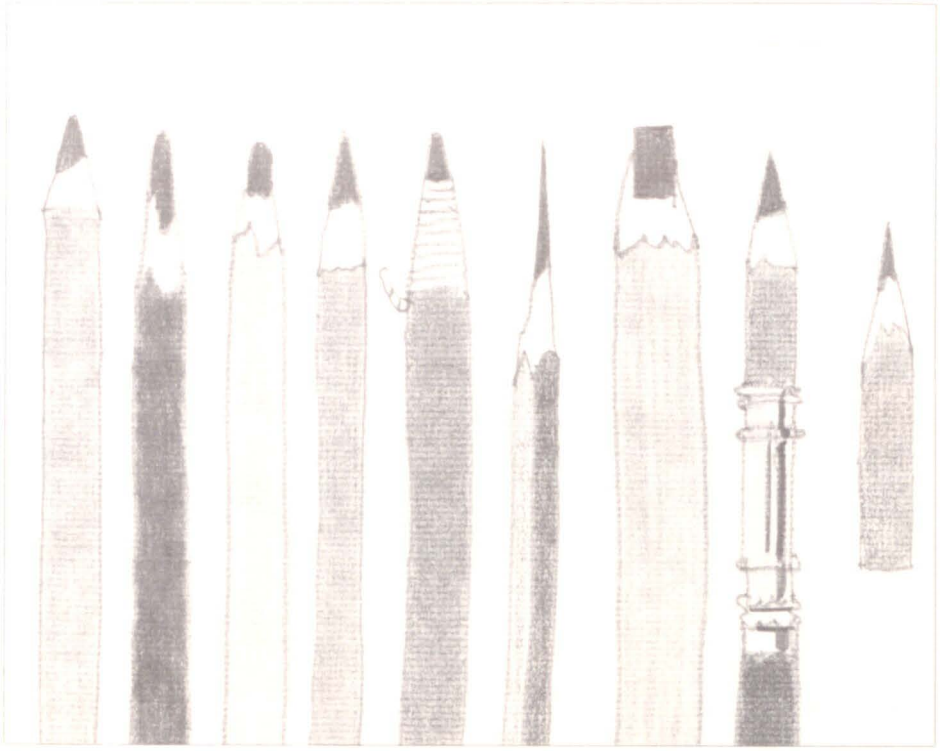
Der Bleistift ist aus der Kunst nicht wegzudenken, denn fast jedes Werk – ob Gemälde, Illustration, Druck, Radierung oder sogar Skulptur – beginnt mit einer Bleistiftskizze. Der Zeichenstift leistet immer gute Vorarbeit, bietet jedoch auch großartige Möglichkeiten für vollendete Zeichnungen, die für sich allein Kunstwerke sind.

Bleistiftarten

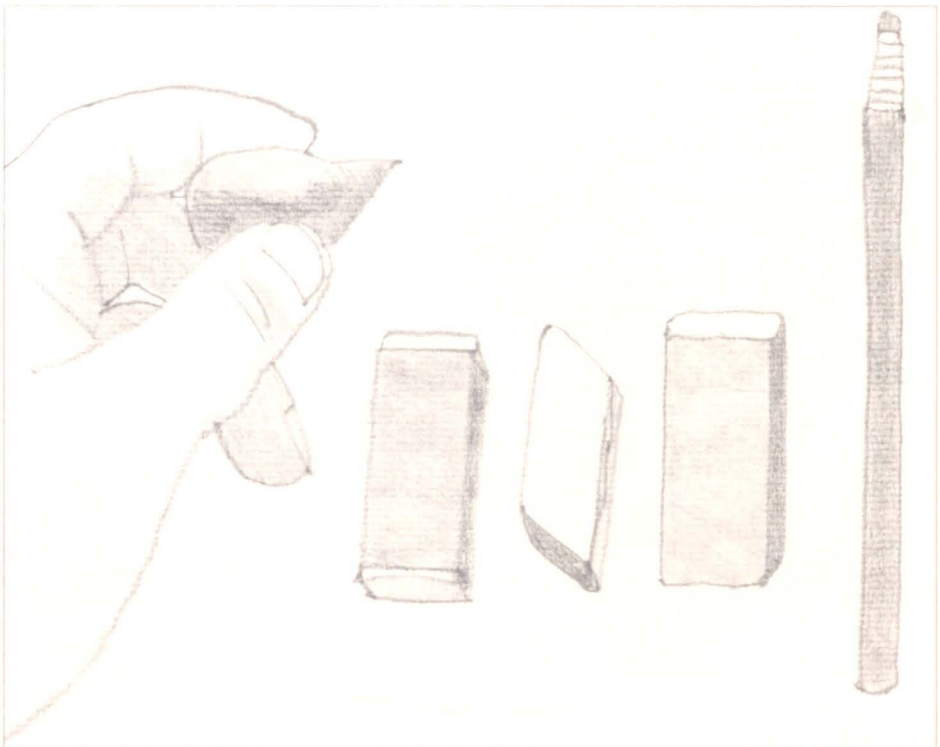
Das traditionelle Zeicheninstrument ist der Graphitbleistift. Er besitzt eine hochkomprimierte Graphitmine und ist in sehr harten bis sehr weichen Graden erhältlich. Die Spanne bewegt sich von 8H, dem härtesten, bis zu 8B, dem weichesten Grad.

Der durchschnittliche Härtegrad ist HB mit einer mittleren Linienstärke. Grundlegend kann gesagt werden: Je größer der Härtegrad H, umso dünner und heller wird die Linie, je größer der Härtegrad B, umso weicher und dunkler der Strich.

Auch Kohlestifte eignen sich gut



Benutzen Sie möglichst keinen Bleistiftspitzer, sondern schneiden Sie das Holz mit einem scharfen Messer weg. Auf diese Weise schaffen Sie sich eine Auswahl unterschiedlicher Bleistiftspitzen.



Das Knetgummi, einer der nützlichsten Radierer, besteht aus weichem Material, das Sie für Ihre besonderen Zwecke formen können. Radiergummis in Stiftform eignen sich, um kleinere Details wegzuradieren.

zum Zeichnen und sind in drei Härtegraden (weich, mittel, hart) erhältlich. Der Gebrauch ist etwas schwieriger als der von Bleistiften. Sie sind zerbrechlicher, eignen sich jedoch gut für Schattierungsarbeiten und zum Anlegen größerer Tonflächen.

Wie man den Zeichenstift hält

Bevor Sie anfangen zu zeichnen, versuchen Sie einmal, den Zeichenstift auf verschiedene Art zu halten. Zuerst können Sie ihn fassen, als ob Sie einen Brief schreiben wollten. Es empfiehlt sich nicht, ihn zu nah an der Spitze festzuhalten; lassen Sie etwa fünf Zentimeter frei zwischen Ihrem Griff und der Spitze. Halten Sie den Stift locker, und bewegen Sie ihn einmal zur Übung übers Papier. Versuchen Sie dabei, das Handgelenk ruhig zu halten und den Arm aus dem Ellbogen oder aus der Schulter heraus zu bewegen.

Eine ganz andere Art, den Zeichenstift zu halten, gleicht der Pinselhaltung vieler Maler. Der Stift wird mit den Fingern so festgehalten, daß der Schaft des Stiftes unter der Handfläche liegt.

Bei beiden Haltungen wird der kleine Finger etwas ausgestreckt. Er ruht auf dem Papier. So hilft er, den Stift sicherer über das Papier zu führen. Außerdem läßt sich der Druck auf die Stiftspitze so ausgesprochen gut kontrollieren.

Versuchen Sie, Ihren ganzen Arm mitzubewegen, wenn Sie den Stift über das Blatt führen, um starke, streichende, aber auch kurze Bewegungen machen zu können.

Legen Sie möglichst nicht die Handfläche oder das Handgelenk auf das Papier. Das schränkt Ihre Bewegungsfreiheit ein und führt zu verkrampfter Linienführung.

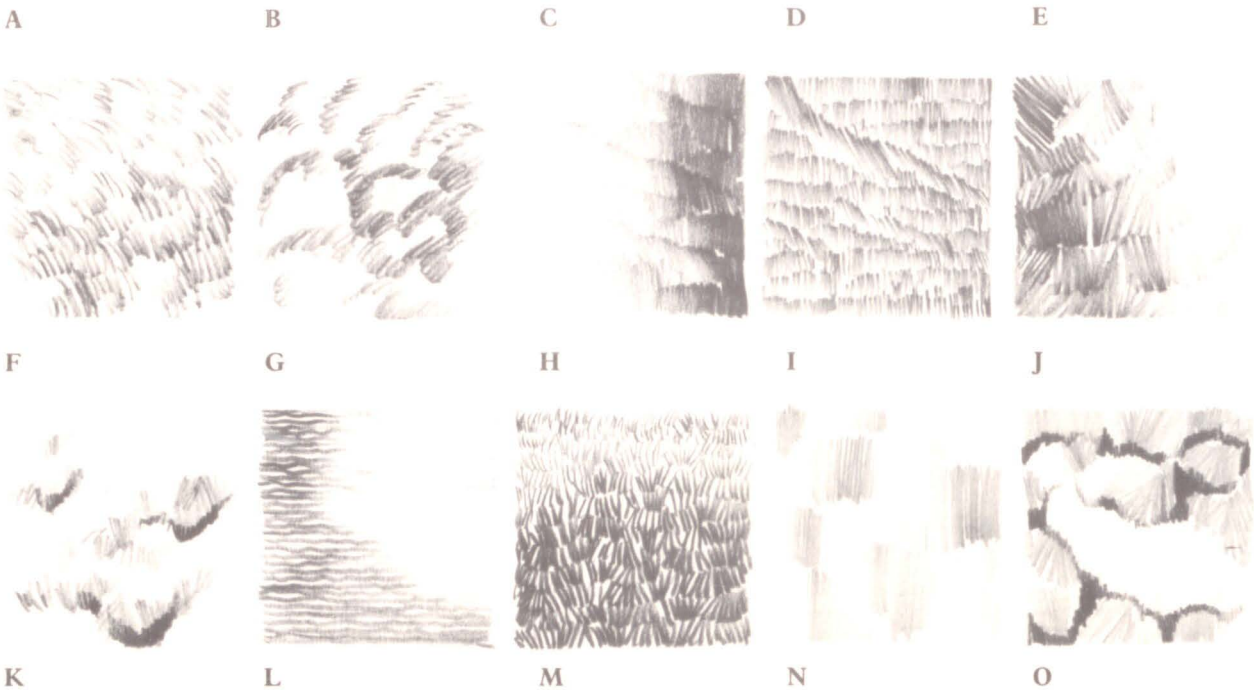
Lockerungsübungen

Gehen Sie bei dieser Übung am besten „schwungvoll" ans Werk – zeichnen Sie zunächst mit einem HB-Bleistift eine Reihe von Linien in Kreisen und Ovalen, und achten Sie darauf, den Schwung des ganzen Arms zu nutzen. Allmählich sollten Ihre Linien und Kreise immer gleichmäßiger werden.

Zunächst stützt man nur den kleinen Finger aufs Papier und führt den Stift so lange in geringem Abstand kreisförmig darüber, bis man den rechten Abstand gefunden hat.

Normale Schreibhaltung eines Bleistifts, der kleine Finger auf dem Papier stützt die Hand. Die „Pinselhaltung" des Bleistifts gibt jedoch größere Bewegungsfreiheit.

Diese Folge von Lockerungsübungen wurde mit HB und B-Bleistiften gezeichnet. Variieren Sie den Druck des Stiftes.



Erst dann bringen Sie den Stift aufs Papier und zeichnen eine schnelle Serie von Kreisen. Versuchen Sie zum Schluß eine Reihe gerader Linien. Wenn Sie die Richtung und den Druck variieren, können Sie verschiedene reizvolle Effekte erreichen.

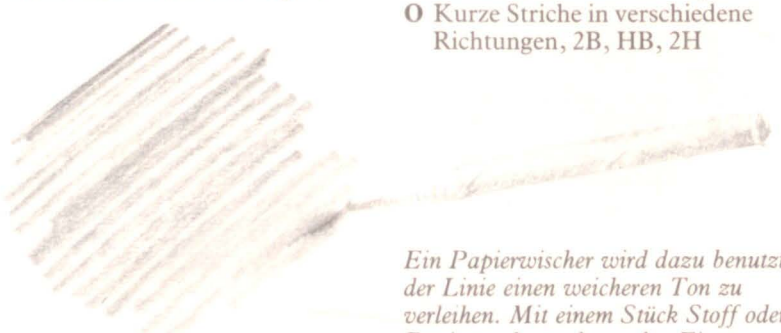
Grundstriche

Wenn Sie diese Übung selbst nachvollziehen möchten, so benötigen Sie dazu Bleistifte unterschiedlicher Stärke (2H, HB, 2B). Versuchen Sie nicht, ein fertiges Bild dabei zu zeichnen, sondern konzentrieren Sie sich ausschließlich darauf, verschiedene Strichformen zu entwickeln und miteinander zu kombinieren.

Besonders weiche Bleistiftstriche von HB bis 8B lassen sich gut verwischen. Die Zeichnung erhält dadurch eine weiche Tonqualität und fließende Übergänge. Aber Vorsicht: Zuviel davon macht eine Zeichnung unklar, verschwommen und läßt sie leicht schmierig wirken.

Bleistiftübungen

A Kurze senkrechte Striche, 2H
B Kurze Schrägstriche, 2H
C Kurze waagerechte Striche, 2H
D Unregelmäßige, lange senkrechte Linien, 2H
E Kurze gebogene Striche in verschiedene Richtungen, 2H
F Kurze gebogene Striche, HB
G Kurze gebogene Striche, HB; Hintergrund, 2H
H Kurze senkrechte Striche mit unterschiedlichem Druck, 2B
I Kurze Schrägstriche und kurze senkrechte Striche, HB
J Kurze Schrägstriche in wechselnder Richtung mit unterschiedlichem Druck, 2B
K Kurze Schrägstriche, 2H, HB, 2B
L Dünne Wellenlinien mit weniger Druck von links nach rechts, 2B
M Kurze senkrechte Striche, mit unterschiedlichem Druck u. in verschiedene Richtungen, 2B
N Senkrechte Striche, unterschiedlicher Druck, Aussparen von weißen Zwischenräumen, HB
O Kurze Striche in verschiedene Richtungen, 2B, HB, 2H



Ein Papierwischer wird dazu benutzt, der Linie einen weicheren Ton zu verleihen. Mit einem Stück Stoff oder Papiertaschentuch um den Finger erzielen Sie den gleichen Effekt.

Linie und Ton

Die Portraits verdeutlichen die verschiedenen Zeichentechniken. Die oberen drei Illustrationen sind linear gezeichnet. Die übrigen bestehen aus Tonflächen oder einer Kombination von Linie und Ton.

Je nach Ausführung verleihen die Striche dem Bild einen besonderen Ausdruck. Sei es nun der Charakter, der durch kräftige und entschlossene Linien wirkt oder auch eine Stimmung, in der sich Zeichner und Modell befinden – Sie sollten das alles einfach einmal ausprobieren und mit den Wirkungsmöglichkeiten experimentieren.

Skizzentechnik für schnelle, zügige Vorarbeiten.

Lockere Linientechnik, freies Zeichnen, doch recht genau.

Konturentechnik – eine Skizze, die den Umriß des Gegenstandes betont.

Tontechnik – eine Zeichnung, die nur aus Tonflächen besteht.

Strich-Ton-Technik – viele kurze, dicht nebeneinanderliegende Striche.

Linien-Ton-Technik – lineare Zeichnung mit Tonflächen kombiniert.

Erlebnis Ölmalerei

Seit Jahrhunderten ist die Ölmalerei eine der beliebtesten Maltechniken, denn ihr großer Vorteil liegt in der Flexibilität der Ölfarbe: Weil die Farbe auf der Leinwand nur langsam trocknet, erlaubt sie stets, Korrekturen und Veränderungen vorzunehmen, frei mit der Farbe zu experimentieren und neue Ideen in jedem Stadium einzubringen.

Die Anziehungskraft der Ölfarben ist auf deren weiche Konsistenz und Geschmeidigkeit zurückzuführen. Sie bereiten bei ihrer Verarbeitung mit dem Pinsel ein ganz besonderes Vergnügen. Es macht einfach großen Spaß, Schicht für Schicht ein Bild aufzubauen oder einen winzigen weißen Farbtupfer genau dahin zu setzen, wo er den Rand eines Blütenblattes betont.

Ölfarbe besteht aus gemahlenen Farbpigmenten, die mit Mohn- oder Leinöl zu einer dicken, butterähnlichen Paste gemischt werden. Sie kommt gebrauchsfertig aus der Tube, aber man sollte sie mit Leinöl oder Terpentin verdünnen, weil sie so leichter zu verarbeiten ist.

Durch Ölverdünnung wird das Bild glänzender; mehr Terpentin läßt es stumpfer erscheinen. Gebräuchlich und praktisch sind Malmittel, die Terpentin und Leinöl in einem festgelegten Verhältnis enthalten. Mit der Zeit werden Sie schnell sicher darin, wie Sie die Farbe verdünnen müssen, um den gewünschten Effekt zu erzielen.

Akzente in Öl

Es ist äußerst spannend auszuprobieren, wie die Ölfarbe sich mit dem Pinsel oder Spachtel auftragen läßt. Wenn Sie direkt mit der Farbe aus der Tube arbeiten, können Sie mit großen Pinselstrichen stark strukturierte Farbflächen auf die Leinwand setzen. Wird die Farbe verdünnt, können damit feinere Linien und Details gemalt werden.

Das langsame Trocknen der Ölfarbe bietet einige große Vorteile. Obwohl einige Farbtöne schneller als andere trocknen, bleiben sie alle lange genug feucht, um mit ihnen Effekte auf der Bildoberfläche zu erzielen, wie sie mit keinem anderen Malmaterial möglich sind. Sie können „alla prima" malen und dabei frei und spontan die frischen Farben gleichzeitig auf der nicht grundierten Leinwand verarbeiten. Sie können die Farbe auch geradewegs aus der Tube auf die Leinwand drücken und sie dann mit dem Spachtel oder einem Messer „modellieren". Dadurch bekommt man eine sehr kräftig und lebhaft strukturierte Oberfläche; eine Malweise, die man „impasto" nennt.

Wenn einmal etwas schiefgehen sollte, können Sie die Farbe abkratzen und die Malfläche mit einem Lappen und etwas Terpentin reinigen. Sogar wenn das Ölgemälde schon trocken ist, können Sie darauf entweder weiter- oder es auch ganz neu übermalen. Nehmen Sie sich für Ihre ersten Ölstudien viel Zeit, um den Reiz und die Herausforderung des Materials wirklich zu erfahren. Dazu kann ein Sonntag dienen, wenn Sie Zeit und Muße haben.

Auch Paul Gauguin hat als Sonntagsmaler begonnen, bis er so sehr von der Ölmalerei gefangengenommen wurde, daß er sein Leben als Börsenmakler aufgab und nach Tahiti zog, um in diesem Paradies zu leben und zu malen.

„Kate", Jane Corsellis, Öl, 55 cm x 70 cm

Das unbekümmerte Vertrauen des Mädchens und seine Lebendigkeit sind auf verschiedene Weise eingefangen: etwa durch die entspannte Positur.

Das leuchtende Rot des Pullovers und die zwanglose Einrichtung des Ateliers vermitteln Behagen. Die warmen Farben, in denen Kates Gesicht und ihre Bekleidung gemalt sind, kontrastieren mit dem kühlen Licht der Umgebung.

Die wichtigsten Ölfarben

Eigentlich könnte man bei der Ölmalerei mit den Grundfarben Rot, Blau und Gelb sowie Weiß auskommen. Der Druck dieses Heftes erhält seine Farbigkeit allein aus der Mischung dieser Grundfarben, versehen mit etwas Schwarz, das dem Ton Tiefe verleiht. Sie können also schon mit einem breiten Farbspektrum arbeiten, selbst wenn Sie nur ein paar Farbtuben benutzen. Wichtig ist dabei, daß Sie sorgfältig mischen und feinste Nuancen wahrnehmen, egal von welchen und wievielen Farbtönen Sie ausgehen. Es gibt jedoch Farben, die allein aus den drei Grundfarben sowie etwas Schwarz nicht gemischt werden können, weil sie einfach intensiver sind als jede Mischung. Alizarin-Krapplack dunkel und Chromoxidgrün feurig sind zwei Farben mit solch hoher Intensität.

Unter Berücksichtigung dieser Tatsache dürften zunächst 11 Farben für Ihre Grundpalette genügen.

Titanweiß:

Titanweiß ist nicht giftig und daher anderen, bleihaltigen Weißtönen vorzuziehen.

Lichter Ocker:

Lichter Ocker ist eine der nützlichsten Erdfarben. Wenn Sie ein warmes, ruhiges Gelb benötigen, ist diese Farbe gerade richtig. Wenn man sie mit verschiedenen Blautönen mischt, erhält man ein gedämpftes Grün, und durch den Zusatz von etwas Schwarz verwandelt sie sich in ein trübes Olivgrün.

Kadmiumrot:

Kadmiumrot ist ein schönes, warmes Rot, das auf Ihrer Palette nicht fehlen sollte. Es hat nicht die starke färbende Kraft von Alizarinrot, aber es ist trotzdem sehr intensiv. Für viele Künstler ist es der durch Mischen mit anderen Farben am vielseitigsten zu verwendende Rotton, und es stellt eine preiswerte Alternative zu dem ebenso intensiven, aber teuren Zinnober dar.

Chromoxidgrün feurig:

Chromoxidgrün feurig ist am nützlichsten, wenn Sie sich vorerst nur für einen Grünton entscheiden wollen. Direkt aus der Tube sieht es nicht gerade wie ein natürliches Grün aus, aber es läßt sich wunderbar mischen.

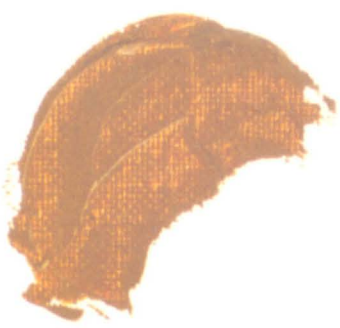
Kobaltblau:

Kobaltblau ist ein feineres und sanfteres Blau mit begrenzter färbender Kraft. Man kann es gut als Himmelsblau verwenden und als kühlen Komplementärton zu fleischfarbenen Motiven.

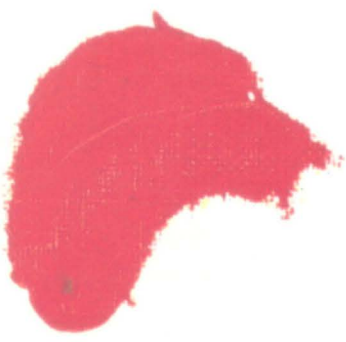
Elfenbeinschwarz:

Elfenbeinschwarz ist ein schönes, tiefes Schwarz, mit dem man auch alle Farbtöne abdunkeln kann. Die

Titanweiß



Lichter Ocker



Kadmiumrot

Chromoxidgrün feurig

Kobaltblau

Elfenbeinschwarz

Farben wirken jedoch lebendiger, wenn man andere dunkle Töne wie z. B. Umbra dafür verwendet. Mit Elfenbeinschwarz lassen sich Brauntöne wie Siena und Umbra wunderbar abdunkeln und Gelb zu subtilem Grün verwandeln. Sie werden die Verwendung aller hier genannten Farben in Übungen kennenlernen.

Kadmiumgelb zitron:

Kadmiumgelb zitron ist ein kühles Gelb, ähnlich dem hellen Kadmiumgelb. Es hat keine große Deckkraft.

Alizarin-Krapplack dunkel:

Das Alizarinrot ist ein dunkleres, leuchtendes Rot, das schon etwas ins Violett geht. Es trocknet sehr langsam und färbt sehr intensiv (sollten Sie davon einmal etwas auf die Kleidung bekommen, werden Sie das schnell feststellen können). Mit Alizarinrot lassen sich hervorragend Purpur-, Lavendel- und Rosatöne mischen und hellere Rottöne nuanciert abdunkeln.

Umbra natur:

Mit Umbra natur läßt sich sehr gut auf der Leinwand skizzieren. Man benutzt es auch zur Unterstützung größerer Flächen. Es ist eine kühlere Erdfarbe als Umbra gebrannt und wirkt leicht grünlich. Mit Weiß gemischt ergibt es einen grau-grünen Ton, den Sie vielfältig in Ihren Gemälden zum Einsatz bringen können.

Siena gebrannt:

Siena gebrannt ist eine der nützlichsten Farben Ihrer Palette, auch wenn es pur verwendet nicht viel hergibt. Es beweist seine Größe beim Mischen. Setzen Sie es einmal statt Rot in Mischungen mit Ultramarinblau oder Chromoxidgrün feurig ein. Sie erhalten tiefe, dunkle Töne.

Ultramarinblau:

Ultramarinblau ist direkt aus der Tube sehr dunkel, färbt stark und läßt sich hervorragend mischen, um seine Deckkraft zu erhöhen.

Tip

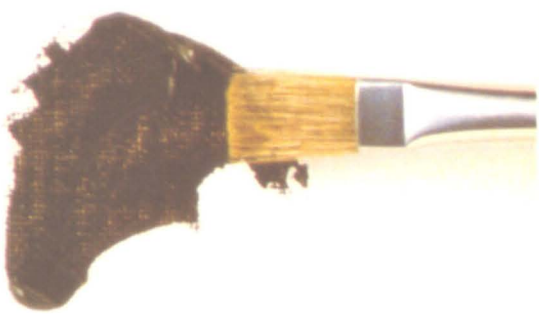
WEISS IST NICHT WEISS

Studien- und Künstlerfarben lassen sich durchaus gemeinsam verwenden. Nur für farbintensive Flächen und für den Einsatz von Weiß sollte man sich von vornherein Künstlerfarben anschaffen. Am vielseitigsten nutzbar ist Titanweiß. Es deckt vorzüglich, trocknet sehr langsam und ist sehr hell.
In seinem Farbwert wesentlich kälter ist Zinkweiß. Es trocknet langsam und eignet sich gut zum Abtönen und Lasieren.
Sehr geschmeidig ist Kremserweiß. Es deckt aber schlechter und ist überdies wegen seines Bleigehalts giftig.

Neben Kremserweiß gibt es weitere Farben, die giftig sind. Dazu gehören alle mit Chrom und Blei zusammengesetzten Farben mit Ausnahme der Chromoxidfarben.

Kadmiumgelb zitron

Alizarin-Krapplack dunkel



Umbra natur

Siena gebrannt

Ultramarinblau

ERDFARBEN

Die Pigmente der Erdfarben gewinnt man aus natürlichen Substanzen. Zu ihnen zählen die Ocker- und Sienatöne, Indischrot und Grüne Erde. Sie können aber auch aus den drei Grund- oder jeweils zwei Komplementärfarben gemischt werden. Die meisten Künstler ziehen es vor, sie fertig zu kaufen, denn Erdfarben sind preiswert, langlebig und sparsam im Gebrauch.

Übung: Früchte – Ein Stilleben

Wir stellen Ihnen eine Übung vor, die Sie ermutigen soll, mit Ölfarben zu beginnen. Sie ist jedoch nicht nur für Anfänger gedacht. Auch schon etwas Geübtere können hier ihre technischen Fertigkeiten etwas auffrischen und den Schwierigkeitsgrad dadurch erhöhen, daß sie Gegenstände mit komplizierter Form und aus unterschiedlichen Materialien zum Stilleben arrangieren.

Die fertige Komposition weicht in einigen Details und auch in der Farbgebung leicht von der fotografischen Vorlage ab. Sie sollten unsere Schritt-für-Schritt-Anleitung als einen möglichen, sicheren Weg zum wirkungsvollen Gemälde sehen und eigene Ideen mutig einbringen.

1. Das Arrangement

1

Das obenstehende Foto zeigt einen aufgeschnittenen Pappkarton als Unterlage und Hintergrund für ein Stilleben. Drapieren Sie ein mittelblaues Tuch hinein, und legen Sie einige Früchte auf den Boden – z. B. eine Apfelsine, einen glänzenden roten Apfel, einen gelb-grünen und einen halbierten. Bestreichen Sie die Schnittfläche des Apfels mit etwas Zitronensaft, damit sie nicht braun anläuft. Der halbe Apfel kontrastiert in Form und Farbe zu denen der anderen Früchte und macht die Komposition dadurch interessanter.

2. Bleistiftskizze

Eine Skizze hilft Ihnen, die Formen und Helligkeitswerte zu verstehen und läßt Sie eventuelle Fehler in der Komposition erkennen. Auf diese Weise sind noch Änderungen möglich, bevor Sie mit der Malerei beginnen. Befestigen Sie die Skizze neben dem Stilleben, damit Sie beim Malen immer schnell ein Auge darauf werfen können.

3. Umrisse malen

Bringen Sie an Ihrer Palette zwei aufsteckbare Näpfchen für Leinöl und Terpentin an, und füllen Sie sie zur Hälfte. Auf der Palette können Sie Öl und Terpentin etwa im Mengenverhältnis 1:1 mischen. Wollen Sie z. B. die Trockenzeit verlängern, müssen Sie mehr Öl als Terpentin verwenden. Wenn Ihnen das zu kompliziert erscheint, verwenden Sie fertiggemischtes Malmittel aus dem Handel. Sie können die Palette entweder beim Malen in der Hand behalten oder sie auf eine gerade Fläche neben sich legen. Drücken Sie einen Strang Umbra natur (etwa 2,5 cm lang) aus der Tube, verdünnen Sie die Farbe mit etwas Terpen-

WAS SIE BRAUCHEN

Zwei Borstenpinsel Nr. 7 oder Nr. 8 und einen in Nr. 2 für Detailarbeiten. Eine vorbereitete Platte als Malgrund (35cm x 30cm). 8 Farben: Titanweiß, Kadmiumgelb zitron, Lichter Ocker, Kadmiumrot, Alizarin-Krapplack dunkel, Ultramarinblau, Umbra natur und Elfenbeinschwarz. Zur Ergänzung eventuell auch Kadmiumorange, denn es ist leuchtender, als wenn Sie es für die Apfelsine aus Kadmiumrot und Kadmiumgelb selbst mischen.

2

tin, und beginnen Sie damit, die Früchte in ihren Umrissen mit einem Borstenpinsel Nr. 2 zu skizzieren. Sie können sich dabei an Ihre Bleistiftskizze halten, aber es ist immer besser, die Gegenstände selbst anzuschauen.

Beobachten Sie genau die Größe und Form der Früchte in Relation zum Gesamtbild, und achten Sie ebenso auf die Formen und die Größe der Zwischenräume, damit die Proportionen stimmen.

Mögliche Fehler können Sie mit einem sauberen Tuch und etwas Terpentin wieder wegwischen.

Falls Sie die Umrisse mit Kohle skizzieren, beachten Sie, daß die Farben dadurch sehr leicht verschmutzen können.

Um dies zu verhindern, wischt man mit einem Lappen vorsichtig über die Zeichnung, bis nur noch zarte Linien zu sehen sind.

3

4. Dunkle Flächen anlegen

Um die dunkelsten Bereiche auszumachen, betrachtet man das Motiv mit zusammengekniffenen Augen. Die Farbwirkung wird dadurch reduziert, und die Hell-Dunkel Unterschiede treten klarer hervor.

Eventuell müssen Sie noch etwas mehr Umbra natur auf der Palette dünn anmischen, damit Sie nun die dunkleren Flächen auf der Leinwand auftragen können. Lassen Sie die Farbe flüssig genug, damit der Pinselstrich fließend bleibt. Überschüssige Farbe kann mit einem Lappen entfernt werden.

Wenn Sie mit den Umrissen und den dunklen Tonflächen zufrieden sind, entfernen Sie die Umbramixtur ebenfalls mit einem Lappen von der Palette.

Jetzt können Sie zur Farbe greifen. Die weiter unten beschriebenen Farbmischungen werden in Heft 2 auf Seite 52 gezeigt und sind im Text mit Buchstaben bezeichnet.

Obwohl die Vorzeichnung Ihnen wichtige Anhaltspunkte für die Ausführung der Gegenstände in Farbe gibt, sollten Sie sich ruhig von Zeit zu Zeit über sie hinwegsetzen. Malen Sie nicht, wie Kinder es in Malbüchern tun, die vorgegebenen Formen bis an den Rand sorgfältig aus, sondern lassen Sie sich Raum für eine freie und spontane Malweise. Führen Sie den Pinsel ruhig über Linien und Farbgrenzen hinaus. Eines sollten Sie dabei jedoch beach-

4

Tip

GRÜNDLICHE PINSELREINIGUNG:

Nach Gebrauch werden die Pinsel gründlich in Terpentinersatz gespült, dann in Seife und handwarmem Wasser weiter gereinigt, bis das Wasser klar bleibt. Um ihre Form zu erhalten, drückt man die Haare zur Spitze zusammen und stellt den Pinsel Kopf-nach-oben zum Trocknen in einen Becher.

ten: Indem Sie eine hellere Farbe etwas über den Rand einer dunkleren bringen, entsteht ein weicherer Eindruck, als wenn Sie einen dunkleren Farbton über den helleren malen. Dabei entstünde eher eine harte Grenze.

5. Farbmischungen der Gegenstände

Mit einem breiteren Pinsel werden zunächst die dunklen und mitteldunklen Farbtöne der Früchte aufgetragen. Für die dunkelsten Bereiche des roten Apfels werden etwas Alizarinrot, Elfenbeinschwarz und ein Hauch Ultramarin sowie Kadmiumrot gemischt (A). Für die helleren Bereiche des Apfels bringen Sie etwas mehr Kadmiumrot in die Farbmischung (B). Wieviel Sie genau nehmen, hängt von der tatsächlichen Farbe Ihres Apfels ab, aber es ist ratsam, zunächst wenig und später etwas mehr hinzuzufügen.

Nun mischen Sie Kadmiumorange, Elfenbeinschwarz und etwas Ultramarin für die schattigen Bereiche der Apfelsine miteinander (E). Je heller ihre Färbung im Licht erscheint, desto mehr Kadmiumorange muß hinzugefügt werden (F).

Verwenden Sie Kadmiumgelb zitron und ein wenig Elfenbeinschwarz (G) für die dunkelsten Bereiche des gelben Apfels. Zu den helleren Flächen hin mischen Sie mehr Kadmiumgelb zitron hinein (H). Für das Apfelgehäuse und die Stiele nehmen Sie Lichten Ocker mit etwas Elfenbeinschwarz.

6. Der Hintergrund

Nun nehmen Sie sich den Hintergrund vor. Malen Sie zuerst einen dunklen Streifen für die Falte im Tuch ganz links im Bild und dann die dunklen Schatten unter den Früchten. Verwenden Sie dafür eine Mischung aus Ultramarin und Elfenbeinschwarz (I). Ultramarinblau ist ebenfalls die Farbe des Tuches; vermischen Sie es mit etwas Titanweiß (J) für den rechten Teil des Hintergrundes und die Schatten etwas oberhalb auf dem Tuch.

Für die linke Seite des Hintergrundes fügen Sie noch mehr Titanweiß hinzu. Halten Sie sich beim Malen nicht zu lange mit den Schattenrändern auf; die können Sie später vervollkommnen. Versuchen Sie nur, den Hintergrund so zu malen, wie es die Abbildung zeigt.

5

6

TROCKENZEITEN

Der Trocknungsprozeß von Ölfarben dauert je nach Farbe und Mischung unterschiedlich lang. Erdfarben bilden rasch einen Film, während etwa Kadmiumgelb das Trocknen auf einige Tage hinauszögert. Auch Raumtemperatur und Luftbewegung sowie die Stärke des Farbauftrags bestimmen die Trockendauer. Als Grundregel gilt, daß man ein Ölbild nicht vor sechs Monaten nach seiner Fertigstellung mit Firnis überziehen sollte.

Aquarellfarben

Aquarellfarben werden meist als Paste in Tuben und als fester Block in Näpfchen angeboten; weniger gebräuchlich auch als farbige Tusche in Flaschen. Beim Kauf sollten Sie berücksichtigen, was und wo Sie malen wollen, und die Form wählen, die Ihnen leicht zu handhaben erscheint.

Was sind „Künstlerfarben"?
Diese reichhaltig fließenden Farben sind von bester Qualität und immer als „Künstlerfarben" auf dem Etikett gekennzeichnet. Sie sind kostspieliger als Studienfarben, jedoch zahlen sich diese Mehrausgaben durch besondere Transparenz, Leuchtkraft und Lichtbeständigkeit aus. Außerdem kann man seine Palette aus einem sehr viel größeren Angebot an Farbtönen selbst zusammenstellen.

Die Künstler-Aquarellfarben gibt es in Tuben und in großen und kleinen Näpfen. Abgesehen von leichten Abweichungen in der Handhabung unterscheiden sich diese Formen nicht wesentlich voneinander.

Was gibt es im Angebot?
Tuben: Halbflüssige Farbe wird aus der Tube zum Gebrauch direkt auf die Palette gedrückt. Sie ist wegen ihrer Geschmeidigkeit beliebt. Im Gegensatz zur festen Form in Näpfen können Sie den Pinsel schnell und ohne viel Wasser mit konzentrierter Farbe anreichern – und ohne die Pinselhaare zu verletzen.

Sie können leicht größere und kleinere Farbmengen mischen, so daß sich die Tuben gleichermaßen für große und kleine Aquarelle eignen. Einige wenige Nachteile bleiben dennoch: Als unerfahrener Maler überschätzt man leicht die benötigte Farbmenge. Sind die Farben einmal auf der Palette, verlaufen sie leicht ineinander. Schwierig ist es auch, mit dem Pinsel genau die benötigte Farbmenge aufzunehmen, so daß es viele einfacher finden, die Näpfe zu benutzen. Ein weiteres Problem ist, daß Tuben leicht austrocknen, wenn sie nicht schnell wieder verschlossen werden. Wie die Näpfe, können Sie auch Tuben einzeln oder in Sets kaufen. Die Zusammenstellung einer eigenen Farbwahl ist jedoch eher zu empfehlen.

Näpfe: Dies sind Blöcke von fester, halbfeuchter Farbe in Näpfchen dicht nebeneinander gesetzt und zugleich so voneinander getrennt, daß sie einzeln benutzt werden können. Die Farbe löst sich durch Berührung mit dem feuchten Pinsel.

Zwar dauert es etwas länger, die Farbe aus den Näpfen aufzunehmen, als sie aus der Tube zu drücken, die Näpfe bieten jedoch den Vorteil, daß man die Farben im Kasten ständig vor Augen hat. Kleine Farbmengen lassen sich sehr einfach aus den Näpfchen entnehmen. Sie sind deshalb besonders für Skizzen im Freien geeignet. Ferner können sie auf unbestimmte Zeit aufbewahrt werden, ohne ihren Wert zu verlieren. Sie sind auch billiger als Tuben, und es läßt sich außerdem sehr viel sparsamer mit ihnen arbeiten.

Es gibt Farbnäpfe in zwei Größen. Die kleineren, halb so großen sind gebräuchlicher, weil man mit ihnen eine weit größere Auswahl in seinem Farbkasten unterbringen kann.

Was versteht man unter „Studienfarben"?
Bei diesen Farben werden einige der teuersten Pigmente durch weniger kostspielige Chemikalien und Farbstoffe ersetzt. Aus Gründen der Kostenersparnis mögen Sie eher zu dieser Qualität neigen, jedoch lohnt sich das nicht. Die Farben sind weniger transparent und die Pigmente gröber gemahlen, so daß beim Malen einzelne Partikel sichtbar werden. Außerdem sind diese Farben weniger beständig als die entsprechenden Künstlerfarben, und einige verblassen im Sonnenlicht schnell. Die Auswahl an Farbtönen ist noch dazu begrenzt.

Warum muß man auf Färbevermögen und Lichtbeständigkeit achten?
Einige Künstler- und Studienfarben enthalten chemikalische Substanzen, die das Papier mehr einfärben, als daß sie auf dessen Oberfläche einen transparenten Farbauftrag bilden. Diese erhöhte Färbekraft eignet sich gut für bestimmte Anlässe, jedoch reduziert sich dabei die Transparenz der Farben – das weiße Papier scheint weniger durch die Farben hindurch.

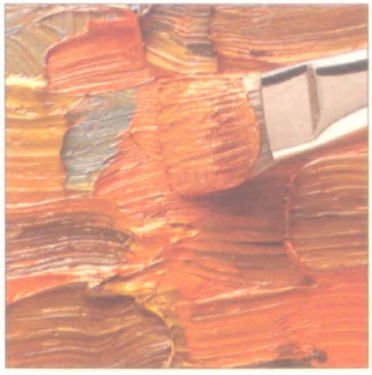
Um das Färbevermögen Ihrer Farben zu überprüfen, sollten Sie Farbe auf das Papier tropfen und trocknen lassen, dann mit nassem Pinsel jeden Farbfleck wieder lösen und das Papier unter laufendem Wasser abspülen. Nach dem Trocknen sind nur noch die „färbenden" Pigmente sichtbar.

Die meisten Hersteller bewerten die Lichtechtheit der Künstlerfarben und manche auch die Studienfarben durch eine bestimmte Anzahl an Sternchen auf dem Etikett. Sollte die Klassifizierung dort nicht näher erläutert sein, so finden Sie diese im Herstellerkatalog bei Ihrem Händler. Gewöhnlich bedeuten:

****	oder AA	äußerst beständig
***	oder A	normal beständig
**	oder B	bedingt beständig
*	oder C	gering beständig

Farben mit weniger als drei Sternchen zu kaufen, ist nicht ratsam, da sie leicht innerhalb weniger Wochen im Tageslicht verblassen können. Studienfarben zählen eher zur Kategorie der Farben mit geringer Lichtbeständigkeit.

Sollte man weiße Aquarellfarbe kaufen?
Weißes Pigment wird niemals in einem reinen Aquarell benutzt, denn es bewirkt einen deckenden Effekt der Farben ähnlich wie in der Gouachen-Malerei und stört somit die transparente Farbwirkung. Obwohl geübte Maler damit gelegentlich bestimmte Effekte erzielen und kleinere Bereiche ihres Bildes optisch erhöhen, sollten Sie solange auf weißes Pigment verzichten, bis Sie die traditionellen Aquarelltechniken beherrschen.



MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 2

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 2

PASTELL

Zartes Pastell 29
Farbenauswahl 32
Grundübungen 33

BLEISTIFT

Papier und Bleistift 34
Papiere und ihre Oberflächen 36

IM ATELIER

Jane Corsellis 38

AQUARELL

Aquarellfarben mischen 40
Farbe hinzufügen und wegnehmen 42
Übung: Ein Sommerstrauß 43

SEHEN UND VERSTEHEN

Alles über Perspektive 46
Fluchtpunkte und Horizonte 47
Linearperspektive 48

ÖLMALEREI

Materialien für die Ölmalerei 50
Das Mischen der Ölfarben 52
Übung: Früchte – Ein Stilleben (Fortsetzung) 54

MATERIALKUNDE

Ölfarben Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

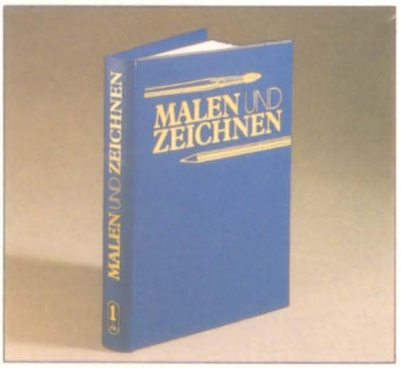
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Michael v. Klodt, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
31 Joe Singer; 32 Dennis Frost; 35 Harry Borgman; 40, 41 David Millard; 42 Stephen M. Doherty; Titel, 43, 45 Charles Reid; 46 Philip Jamison

Bildmaterial auf Seite 34 mit freundlicher Genehmigung des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH, Schwäbisch Hall

Zartes Pastell

Die Bezeichnung „Pastell" steht im allgemeinen Sprachgebrauch für zarte und weiche Farbtöne. Tatsächlich können Pastellfarben in der Malerei beliebig intensiv ausfallen.

Pastelle eröffnen ein ganzes Spektrum künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, von flüchtigen Skizzen bis hin zu vollendeten Gemälden. Es gibt sie bereits seit dem 16. Jahrhundert. Ihren ruhmreichen Einzug in die Malerei erlebten sie jedoch erst im 19. Jahrhundert durch die Impressionisten. Man sagte, daß – wenn Künstler wie Manet, Renoir, Degas und Cassat einen Pastellstift in die Hand nehmen – „Gott auf die Erde herablächelte und die Pastellfarben sich befreiten und zu schweben begannen". Heute sind vermutlich die impressionistischen Ballettstudien von Degas die bekanntesten Kunstwerke in dieser Technik. Degas hat sich sehr intensiv mit den Techniken und Möglichkeiten dieses Mediums auseinandergesetzt und mitunter Strukturen geschaffen, die Zeitgenossen „an die Maserung von Korkmatten" erinnerten.

Pastellfarben werden direkt auf das Papier aufgetragen. Man kann deshalb sehr spontan mit ihnen umgehen und erzielt ein duftiges Leuchten und samtige Weichheit, wie es von den Bewunderern der Pastellmalerei so sehr geschätzt wird.

Vielseitig und geschätzt

Es sind diese Eigenschaften, die Pastell besonders für die Portraitmalerei so populär gemacht haben. Viele Künstler haben mit Pastellfarben jedoch auch bezaubernde Stilleben und Landschaftsbilder geschaffen.

Sie können Pastellfarben durchaus für jedes Motiv nutzen und harmonisch mit jedem anderen Medium kombinieren, etwa mit Kohle, Aquarellfarben oder Tinte. Mit Pastellfarben umzugehen lernt man leichter als die Öl- oder Aquarellmalerei. Pastellkreide auf Papier zu bringen ist einfach. Man muß dabei kaum überlegen, was als erstes, zweites oder drittes zu tun ist. Mit Pastell zu malen bedarf kaum einer Vorbereitung, weil die Farben nicht erst angemischt werden müssen. Sie nehmen ganz einfach den gleichen Pastellstift, wenn sie dieselbe Farbe wie zuvor aufs Papier bringen wollen. Die Farben verändern sich nie (im Gegensatz zu Wasserfarben, die nach dem Antrocknen erheblich blasser werden). Deshalb genügt es, wenn Sie den Kreidestift gegen Ihre Arbeit halten, um den gewünschten

Ein kleines Sortiment an Pastellstiften ist in sogenannten Mehrzweckkästen erhältlich. Sie sollten nicht enttäuscht sein, wenn die Stifte brechen – die meisten Künstler arbeiten vorzugsweise mit Bruchstücken. Halten Sie die Pastellkreiden sauber durch vorsichtiges Schütteln in einem mit Reis gefüllten Behälter.

Farbton zu bestimmen. Das Arbeiten mit trockenem Material hat viele Vorteile: Pastelle benötigen keine Trockenzeit (anders als Öl- oder Wasserfarben), und sie wirken immer genau so, wie sie schon unmittelbar nach dem Auftragen aussehen. Deshalb können sie sofort in einen Farbauftrag hineinzeichnen und dabei beliebig schnell oder langsam arbeiten. Ihre Farben werden stets frisch aussehen.

Was sind Pastellfarben?

Pastelle werden aus den gleichen Trockenfarbpigmenten hergestellt wie Aquarellfarben. Normalerweise sind sie durch Mittel wie Gummiarabikum sowie Wasser gebunden und mit weißer Kreide für helle bzw. schwarzer für dunkle Farbtöne gemischt. Jedes Pastellfarbensortiment hat seine eigene Farbtonskala. Im „Rembrandt"-Sortiment z. B. variieren die Töne von 3 bis 8. Die Nr. 5 ist der reine Farbton, 4 und 3 enthalten etwas Schwarz, 6, 7 und 8 etwas Weiß. Es gibt allerdings nicht in jeder Farbe sechs verschiedene Hell- und Dunkeltöne.

In diesen Kapiteln wird von weicher Pastellfarbe gesprochen, es gibt aber auch harte und Ölpastellfarben. Harte Pastelle sind sehr fest und nur zu gebrauchen, wenn man sie vorher mit einer scharfen Klinge anspitzt. Sie werden verwendet, um präzise Linien und Details in eine Pastellarbeit einzuzeichnen. Ölpastelle haben nicht den Reiz samtiger Weichheit und die Leichtigkeit weicher Pastelle. Bei weichen Pastellfarben kann man durch nur leichten Auftrag einen Hauch von Farbe aufbringen und durch mehr oder weniger Druck erstaunlich unterschiedliche Effekte erzielen.

PASTELLSORTEN

Weiche Pastellkreiden sind am leichtesten anzuwenden. Kreide und Farbpigmente sind bei dieser Pastellart weniger stark miteinander verbunden als bei harten und Ölpastellen. Man erzielt mit ihnen weiche und samtige Farbaufträge.
Pastellstifte sind sauber im Gebrauch. Die holzgefaßten Kreiden sind so dünn wie Bleistifte und werden für feine Details in Pastellbildern gebraucht.
Hartpastelle sind in der Handhabung schwieriger. Sie können aber mit einer Klinge angespitzt und dann in gleicher Weise wie Pastellstifte benutzt werden.
Ölpastelle enthalten einen Ölanteil. Sie besitzen daher die Eigenschaft samtiger Weichheit der weichen Pastelle und müssen mit etwas mehr Druck aufgetragen werden. Es ist auch nicht ganz einfach, die Farben ineinander zu verwischen, und sie können nicht mit weichen oder harten Pastellfarben kombiniert werden.
Wachskreiden sind mit ihrer grellen Farbwirkung eigentlich nur für Kinder gedacht. Einige moderne Künstler benutzen jedoch Wachskreiden höherer Qualität.

Wahl der Farben

Es gibt eine Auswahl von vielen Dutzend Farbtönen in hellen und dunklen Tonabstufungen. Diese Farben sind ebenso beständig wie Ölfarben und können genauso kräftig und ausdrucksvoll wirken. Da Sie anders als beim Aquarell Ihre Pastellfarben nicht mischen können, benötigen Sie eine größere Farbauswahl mit Hell- und Dunkeltönen, um alle Farbschattierungen und Nuancen zur Verfügung zu haben.

Für den Anfang genügt ein Standardkasten von ca. 30 Farbtönen. Später können Sie die Farben je nach Motiv erweitern – für Landschaften mehr Grün- und Erdfarben, für Portraits mehr Hauttöne.

Papier

Papier ist der am meisten verwendete Untergrund für Pastellbilder. Pastellpapier gibt es in vielen Größen und Tönungen zu kaufen (die meisten Künstler arbeiten auf getöntem Papier, selten auf weißem). Es gibt eine große Auswahl in rauhen und glatten Strukturen. In dem Maße, wie Sie lernen und experimentieren, werden Sie erfahren, welche Effekte Sie mit Pastellfarben auf verschiedenen Papierarten erzielen.

Zeichenbrett

Fast jede feste Unterlage mit einer glatten Oberfläche kann als Arbeitsplatte für Ihre Zeichnung dienen. Sperrholz ist dafür besonders gut geeignet, weil es sich nicht verzieht, glatt und nicht zu schwer ist. Legen Sie stets ein zweites Blatt Papier gleicher Größe als Schutzunterlage unter Ihr Blatt, damit es nicht von der Rückseite verschmutzt. Zum Befestigen nehmen Sie Klebeband.

Hilfsmittel

Vielleicht möchten Sie Ihr Pastellbild zunächst mit Kohle oder in schwarzer bzw. brauner Kreide vorzeichnen. Benutzen Sie hierfür keinen Bleistift, denn der verträgt sich mit Pastellfarbe nur schlecht. Dicke und dünne Papierwischer, Wattebäusche, aber auch Wattestäbchen, Schwämmchen etc. – alles kann zum Ineinandermischen und Verreiben der Farben benutzt werden. Auch Robert Brackmann benutzte in dem von uns gezeigten Portrait solche Hilfsmittel. Man kann dafür aber ebensogut die Finger nehmen. Zur Reinigung der Finger und Hände ist ein Knetgummi sehr nützlich. Reiben Sie ein Stück zwischen Ihren Fingern, und der meiste Pastellstaub wird abgehen.

Sie werden feststellen, daß es zum Wegradieren praktisch ist, einige kleine Stoffballen aus Baumwolle oder Watte bereitzuhalten. Die Farben können Sie damit zunächst zart und anschließend mit einem Schweineborstenpinsel vorsichtig entfernen. Halten Sie möglichst alle Utensilien bereit, bevor Sie mit Pastellfarben zu arbeiten beginnen.

Wenn Sie in einem Raum mit Teppich arbeiten, dann empfiehlt es sich, ihn in Ihrem Arbeitsbereich mit Zeitungspapier zu schützen.

Aufbewahrung von Pastellfarben

Einige Künstler arbeiten mit Methode, andere wiederum in sichtlicher Unordnung. Es lohnt durchaus, Ihren Pastellfarben nach Gebrauch etwas Mühe zu schenken. Sonst werden alle Kreiden bald mit grauem Staub bedeckt sein, und Sie bringen den Schmutz in Ihr Bild. Doch auch bei sorgfältiger Handhabung werden Pastellkreiden mit der Zeit unvermeidlich staubig. Glücklicherweise sind sie einfach zu reinigen. Geben Sie die Kreiden in einen mit Reis gefüllten Behälter, und schütteln Sie ihn vorsichtig.

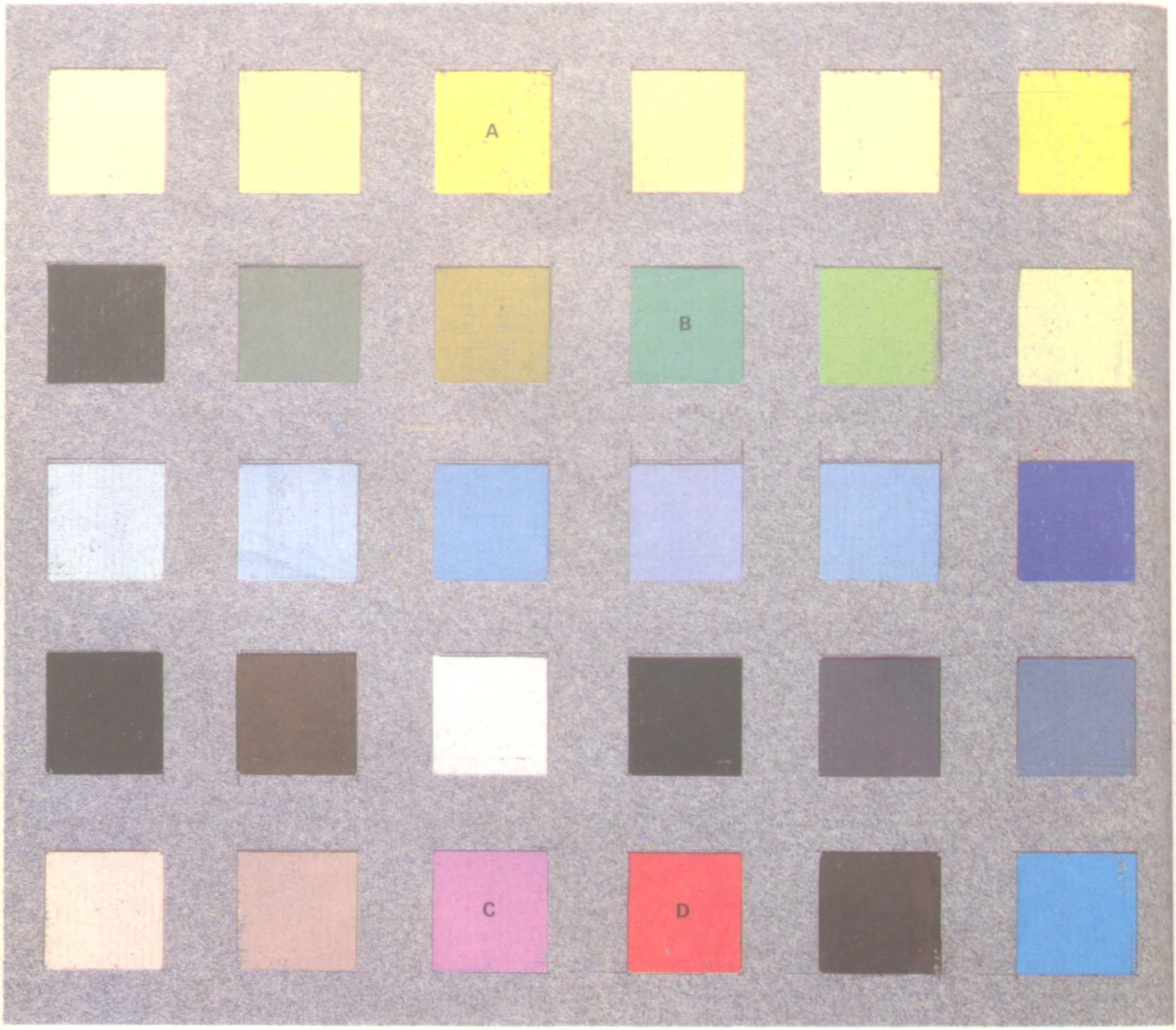
Schutz der Pastellbilder

Da Pastellfarben leicht verwischen, sollte man die Bilder so bald wie möglich durch einen Glasrahmen schützen. Dabei darf das Glas das Bild nicht berühren. Man muß sich

„Jennifer Jones als Jenny" von Robert Brackmann, Pastell auf Papier, 37,5 cm x 42,5 cm. Der Künstler hatte den Auftrag, ein Portrait der Schauspielerin Jennifer Jones für das Film-Titelportrait von Jenny zu malen. Der Hut und das Kleid sind nur leicht angedeutet, doch sie verstärken die Wirkung des Gesichts enorm.

also aus dickem Karton ein Passepartout schneiden und dieses zwischen Bild und Glas legen. Bis dahin sollte man Pastellbilder flach liegend zwischen zwei Papieren (z. B. Zeitungspapier) lagern. Sie können auch ein Fixativ benutzen.

Pastellfixative sind ein dünnflüssiger, farbloser Firnis. Um die Pastellpartikel auf dem Malgrund haften zu lassen, sprühen Sie das Fixativ während der verschiedenen Arbeitsabschnitte auf das Bild. Damit der Schutzfilm auf dem Malgrund weich und fleckenfrei ausfällt, sollte sehr vorsichtig gesprüht werden. Die modernen Aerosol-Fixative sind in der Handhabung sehr einfach. Sie können auch ein leichtes Haarspray verwenden, besonders um grobe Studien zu fixieren. Doch auch fixierte Arbeiten können noch verwischen. Deshalb sollte man bei der Aufbewahrung von Pastellbildern stets sehr vorsichtig sein.



Farbenauswahl

Bei Pastellfarben gibt es keine genormten Standards für die Bezeichnung von Farben und Tönen; so benennt bzw. numeriert jeder Hersteller seine Pastellfarben anders. Beispiele wie auf unserer Farbkarte verdeutlichen diese Schwierigkeit:

A: Echtgelb/zitron 1 (Schmincke), 205.5 („Rembrandt"), 9286.106 (Faber-Castell), Chromgelb 5 („Jaxon")

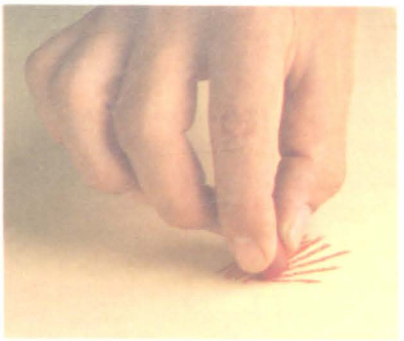
B: Chromoxidgrün Stumpf (Schmincke), 609.7 („Rembrandt"), 9286.161 (Faber-Castell), Kobaltgrün 47945 („Jaxon")

C: Purpur 2 (Schmincke), 546.7 („Rembrandt"), 9286.128 (Faber-Castell), Karmesin 47917 („Jaxon")

D: Permanentrot 3 dunkel (Schmincke), 371.5 („Rembrandt"), 9286.117 (Faber-Castell), Zinnoberrot 47052 („Jaxon")

Anlegen einer Farbkarte

Sobald Sie Ihre persönliche Farbauswahl getroffen haben, sollten Sie auf neutralem Papier ein Farbmuster in jedem Farbton zeichnen und daneben Namen und Nummer des Farbtones notieren. Möchten Sie Ihre Pastellpalette ergänzen, dann nehmen Sie diese Farbkarte mit ins Fachgeschäft und vergleichen sie mit anders benannten Farbtönen anderer Sortimente. Auf diese Weise bleibt Ihre Pastell-Grundpalette einheitlich und harmonisch.



Grundübungen

Breite Striche: Brechen Sie ein kurzes Stück von der Pastellkreide – ca. 15 mm – und halten Sie es zwischen Daumen und Zeigefinger mit leichter Hand aber fest gegen das Papier. Ziehen Sie bei gleichbleibendem Druck über strukturiertes Papier, und zeichnen Sie in dieser Technik breite Striche.

Linien: Halten Sie das Stückchen Pastellkreide schräg an seinem Schaft, und zeichnen Sie mit der Kante mit variierenden Linien in verschiedene Richtungen.

Punkte: Tupfen Sie mit dem Ende des Pastellstückchens aufs Papier.

Kombination von Farbe und Zeichenstrukturen

A: Lange und kurze Striche ausgeführt mit der Seitenfläche der Pastellkreiden.

B: Linien in zwei Farben und miteinander kombiniert.

C: Punkte in zwei Farben links, Linien und Punkte miteinander kombiniert rechts. Beachten Sie den Einfluß des sandfarbenen Papiers auf die Pastellfarben.

Der Teddybär veranschaulicht, wie ein Motiv durch kurze und mittlere Striche dargestellt werden kann. Der rötlich-braune Untergrund wurde mit kurzen Strichen in Pink und hellem Grau überlagert und verwischt.

WERKZEUG IM GRIFF

Bevor Sie mit dem Bleistift eine Zeichnung beginnen, sollten Sie Ihr Werkzeug sorgfältig vorbereiten. Dazu gehört es, daß Sie mehrere gespitzte Bleistifte in allen Härtegraden bereithalten. Auf diese Art kommen Sie nicht in die Verlegenheit, Ihren Zeichenfluß durch Anspitzen unterbrechen zu müssen, nur weil einer Ihrer Bleistifte stumpf geworden ist.

Papier und Bleistift

Sobald Sie sich mit den Härtegraden der Bleistifte vertraut gemacht haben, können Sie auch schon damit anfangen, einfache Gegenstände zu zeichnen.

Nachdem Sie sich in Kreisen und Linien geübt und Tonflächen mit unterschiedlicher Druckstärke auf dem Papier ausprobiert haben, werden Sie feststellen, daß Ihnen diese Grundübungen bei „richtigen" Zeichnungen sehr zugute kommen.

Denn gegenständliches Zeichnen setzt die Fähigkeit voraus, was Sie sehen, in Striche, Linien und Tonflächen umzusetzen. Diese Stilmittel, meisterlich kombiniert, geben Ihrer Zeichnung Reiz, Ausdruck und die persönliche Note.

Es mag am Anfang ein wenig schwierig erscheinen, von der Übung in Formen und Linien zum Zeichnen von Gegenständen, die schon eine genaue Beobachtung erfordern, überzugehen.

Als der italienische Renaissancemaler Pontormo gefragt wurde, welche Kunst die schwierigste sei, die Malerei oder die Bildhauerei, antwortete er bestimmt: „Zeichnen!"

Der Grund liegt darin, daß Zeichnen sehr viel Konzentration und eine gute Koordination von Auge und Hand verlangt. Doch sollten Sie sich nicht abschrecken lassen: Der Satz „Übung macht den Meister" gilt genauso für das Zeichnen wie für jede andere Fertigkeit, und unsere Übungen weisen Ihnen dabei den richtigen Weg.

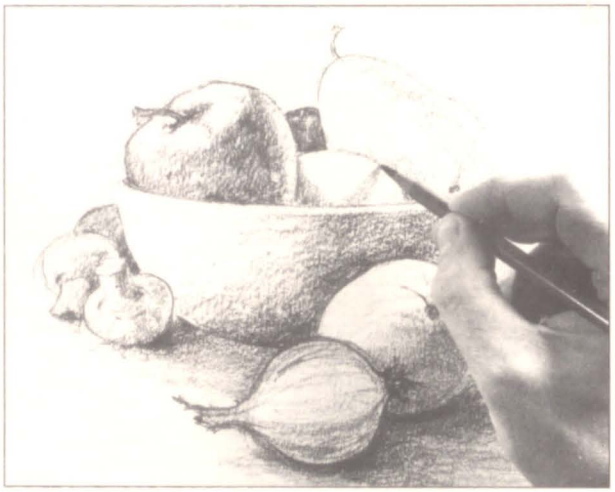
Am besten beginnt man mit einfachen, klar geformten Gegenständen, etwa den Zwiebeln auf der Seite gegenüber, und arbeitet sich allmählich zu immer komplexeren Gegenständen vor.

Zu Beginn

Bevor Sie den Bleistift in die Hand nehmen, sollten alle erforderlichen Zeichenmaterialien geordnet in greifbarer Nähe liegen, damit Sie in Ihrem Arbeitsfluß nicht unterbrochen werden. Setzen Sie sich bequem hin; der Zeichenblock oder das Zeichenbrett sollte sicher auf Ihrem Schoß ruhen oder auf dem Tisch, damit er nicht wegrutschen kann.

Zudem sollte Ihr Arbeitsplatz möglichst hell sein, das Licht gleichmäßig auf das Papier fallen, ohne störende Schatten zu werfen.

Gutes Licht: Wenn Sie Rechtshänder sind, sollte das Licht von links kommen, sind Sie Linkshänder, sollte es von rechts kommen. Die Richtung, aus der das Licht einfällt, ist deshalb so wichtig, damit ihre Zeichnung frei von störenden Schatten bleibt. Erst eine gut ausgeleuchtete Arbeitsfläche macht es Ihnen möglich, eine entspannte Sitzhaltung einzunehmen.



Schlechtes Licht: Der Zeichner auf diesem Foto ist Rechtshänder, aber für ihn kommt das Licht von der falschen Seite. Sie sehen, wie die Hand dadurch einen großen Schatten auf die Zeichnung wirft und der Schatten der Bleistiftspitze die Zeichnung stellenweise verdunkelt. So lassen sich hellere und dunklere Bereiche kaum aufeinander abstimmen.

Dünne Striche: Bauen Sie Tonflächen auf, die aus dünnen Strichen in verschiedenen Richtungen bestehen. Anders als beim Verwischen oder Schattieren bildet sich nur ein flächig-toniger Eindruck, wenn Sie die Striche dicht nebeneinanderlegen. Benutzen Sie für diese Übung einen HB-Bleistift und normales Zeichenpapier, um mit wenig Materialaufwand ein großes Ausdrucksspektrum zu erzielen.

Breite Striche: Benutzen Sie für diese Skizze auf normalem Zeichenpapier einen weichen HB-Bleistift mit einer keilförmig geschnittenen Spitze. Versuchen Sie, die Striche zu variieren, indem Sie die eine Seite des Keils für feinere Linien und die stumpfere, flachere für die breiten Striche der schattigen Bereiche einsetzen. Auf diese Weise lassen sich auch interessant abgestufte Betonungen realisieren.

Verschiedene Striche: Für diese Übung nehmen Sie wieder normales Zeichenpapier und zwei verschiedene Bleistifte: HB und 2B. Zeichnen Sie zuerst mit dem HB-Stift den Umriß der Zwiebel und dann die helleren Tonflächen. Für die dunkleren Tonflächen nehmen Sie den 2B-Stift. Achten Sie dabei auf den veränderten Druck, den der weichere Stift verlangt.

Parallele Striche: Bauen Sie verschiedene Tonflächen aus kleinen Flächen parallel gezeichneter Striche mit einem HB-Bleistift auf normalem Zeichenpapier auf. Setzen Sie die Striche in Richtung der Kontur der Zwiebel, und verstärken Sie so die plastische Wirkung der Zeichnung. Auf diese Weise läßt sich auch die Oberflächenstruktur der Zwiebel gut erfassen.

DIE QUAL DER WAHL

Zeichenpapiere werden weitgehend holzfrei aus einer bestimmten Grassorte (Esparto) hergestellt, während die besten Aquarellpapiere aus reinen Textilfasern „handgeschöpft" werden und sehr teuer sind.
Preiswerte Papiere werden aus Zellstoff hergestellt (den man aus Holzbrei gewinnt), aber sie neigen leider nach einiger Zeit zum Vergilben. Das gilt auch für das normale Zeichenpapier, das einen Holzanteil enthält.

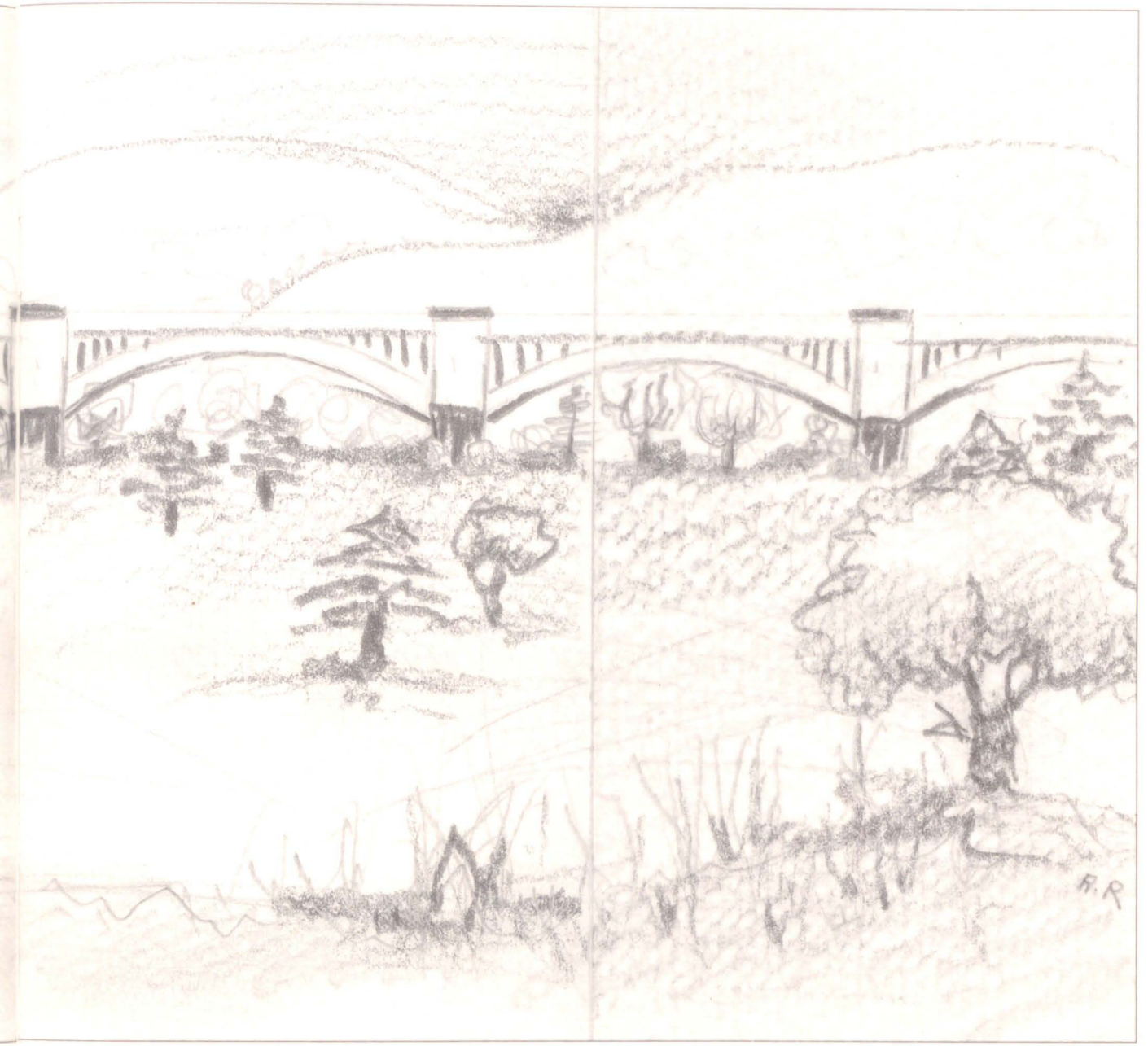
Papiere und ihre Oberflächen

Zeichenpapier kann in jeder Qualität und Farbe benutzt werden, solange sich ein Bleistiftstrich darauf genügend abzeichnet. Es kann hart oder weich, rauh oder glatt, dick oder dünn, weiß oder farbig sein.

Zum Üben eignet sich am besten ganz normales Zeichenpapier, wie es in Blöcken zu kaufen ist, dessen Stärke, Rauhheit und Härte einen guten Mittelwert aufweist und Härtegrade von 6H bis 4B aufnimmt.

Linien mit demselben Bleistift auf unterschiedlichen Papieren sehen anders aus: Über glattes Papier oder Karton bewegt sich der Stift sehr glatt. Er zeichnet dort sehr saubere, ungebrochene Linien, während sie durch die Körnung auf der Oberfläche eines rauhen Papiers unterbrochen werden und im Ton porös erscheinen.

Der linke, äußere Teil des Landschaftsbilds ist auf Barytpapier gezeichnet worden, ein dünnes, glattes Papier, auf dem sich die Bleistiftstriche besonders leicht verwischen lassen. Es eignet sich ebenso wie Bri-



stolkarton für sehr feine und genaue Zeichnungen.

Der linke mittlere Bildteil wurde auf normalem Zeichenpapier gezeichnet. Seine gleichmäßige Struktur ermöglicht es, viele unterschiedliche Töne und Linien mit dem Bleistift zu erzielen. Bei allen vier Papierqualitäten wurde ein 2H-Bleistift zum leichten Vorzeichnen der Konturen benutzt, ein HB-Bleistift für die Linien der Gräser und Berge, sowie ein 4B-Bleistift für die dunklen Töne und Schatten an den Sokkeln der Brückenpfeiler und den Stämmen der Bäume.

Rauhes Papier – Canson und Aquarell

Der rechte Mittelteil wurde auf Cansonpapier gezeichnet. Das gleichmäßig gerippte Korn dieses Papiers unterbricht die Bleistiftlinie systematisch, so daß die Richtung des Papierkorns gegen die Richtung des Bleistifts zieht und so der Zeichnung einen vibrierenden, lebendigen Charakter verleiht – ein Geheimnis vieler gelungener Zeichnungen.

Der letzte Teil der Landschaftsszene wurde auf einem extra rauhen Aquarellpapier gefertigt. Seine Oberfläche läßt die Linien gebrochen und zerrissen erscheinen, und die Töne wirken durch das grobe Korn wie gesprenkelt. Harte Bleistifte lassen sich nicht gut darauf verwenden, denn die Oberfläche von Aquarellpapier ist sehr weich und nachgiebig. Zuviel Druck kann sie leicht beschädigen.

Sie werden bemerken, daß sich der Bleistift auf rauhem Papier sehr schnell abnutzt. Man sollte mehrere gleiche Stifte angespitzt bereithalten, wenn man nicht ständig anspitzen will. Es empfiehlt sich auch, für dunklere Töne sehr weiche Bleistifte zu benutzen.

Jane Corsellis in ihrem Atelier bei der Arbeit an Saskias Portrait.

Jane Corsellis stellt oft fest, daß die Augen anfangs zu groß sind und in einem späteren Stadium neu gemalt werden müssen. Hier verwendet sie ein Stück Baumwollstoff, um die ersten Farbschichten wegzuwischen.

Jane Corsellis

In einem behutsamen Dialog mit ihrem jungen Modell Saskia entwickelt Jane Corsellis ein Portrait von natürlichem Reiz.

„Als Saskia in mein Atelier kam, fertigte ich rasch einige Skizzen. Ich habe die Erfahrung gemacht," sagt Jane Corsellis, „daß man so das Modell und sich selbst entspannt. Saskia ist ein verträumtes Mädchen. Daher wählte ich aus den Skizzen die Pose aus, die diesen Aspekt ihres Charakters am besten zum Ausdruck bringt. Danach ging ich zu den Vorarbeiten für das Ölgemälde über.

Im ersten Arbeitsschritt bedeckte ich die gesamte Leinwand mit einer warmen, graugrünen Farbschicht, weil ich die nackte weiße Leinwand nicht mag. Es ist sehr schwierig für mich, eine Beziehung zwischen der kalten weißen Fläche und den Farben herzustellen.

Das erste Stadium

Das erste Malstadium ist immer sehr aufregend. Es macht Spaß, neue Kompositionselemente wahrzunehmen und unerwartete Farbdifferenzen zu entdecken.

In diesem Fall geriet das erste Stadium zu rosarot, die Kontraste erschienen zu übertrieben. Das Gesicht wirkte sehr flach, aber das macht nichts: Die ersten Eindrücke sind wichtig. Ich beginne manchmal mit breiten Farbschichten, um die vorherrschenden Farbtöne festzulegen: Dabei verteile ich die Farbe mit einem zusammengerollten Lappen über die größeren Flächen und wische die helleren Stellen wieder weg.

Form und Tiefe entstehen, indem man allmählich die Farbschattierungen immer mehr differenziert. Ich malte beispielsweise die rechte Wange zuerst als einen einheitlichen Farbfleck. Später konzentrierte ich mich auf die subtilen Lichteffekte auf der im Schatten liegenden Wange, wie man sie auf dem endgültigen Bild sehen kann.

Mein Ziel ist es, bei diesem anfänglichen, skizzenartigen Stadium,

Eine der vorbereitenden Skizzen des siebzehnjährigen Modells Saskia

die Gestaltung des Kopfes zu erarbeiten – die Komposition, in groben Zügen die Verteilung von Hell und Dunkel festzulegen, die Grundfarben zu bestimmen.

Beim nächsten Stadium geht es darum, an der Gesamtfläche des Bildes zu arbeiten. Ich muß aufpassen, daß ich nicht an irgendwelchen Details – etwa Nase oder Mund – zuviel arbeite, ehe das ganze Bild fertig ist. Deshalb verfeinerte ich nun Saskias Gesicht und gab ihm eine leichte Wendung. Die Augen mußten ebenfalls neu gemalt werden: Sie waren zu dunkel und zu groß. Um diesen Fehler zu korrigieren, wischte ich sie mit einem weichen Lappen ab (einem Stück T-Shirt aus Baumwollstoff) und malte Farbe, Form und Größe mit einem Nylonpinsel Nr. 5 neu. Nylonpinsel halten nicht lange, aber mir gefällt ihr Strich.

Ich versuche, zwischen den Sitzungen das Bild nicht anzuschauen, so daß ich es beim nächsten Mal mit neuen Augen sehen kann. Ich verwende außerdem einen Spiegel, um Fehler zu entdecken. Als ich beispielsweise das anfängliche, skizzenartige Ölbild im Spiegel betrachtete, merkte ich, daß die Fläche gleich rechts von Saskias Hals so dunkel war, daß sie wie ein Loch in der Leinwand wirkte. Der Spiegel vermittelt mir stets einen verläßlichen Gesamteindruck.

Es gab noch andere kleine Probleme bei diesem Portrait. Ich malte den Mund vier- oder fünfmal neu, nachdem ich ihn jedesmal mit einem Palettmesser abgekratzt hatte. An der unteren Hälfte der linken Wange verzweifelte ich fast, weil sie so hell wurde, daß Saskia aussah, als hätte sie Mumps. Aber dieses Problem löste ich schließlich, indem ich die Farben mit mehr Veron, grüne Erde mischte – einem Ton, der sehr nützlich ist, wenn man Farben sanfter machen möchte.

Die Untermalung ist eine flächenmäßige Verteilung von Hell und Dunkel. Durch sie entstehen Formen und Tiefenwirkung.

Mit Problemen umgehen

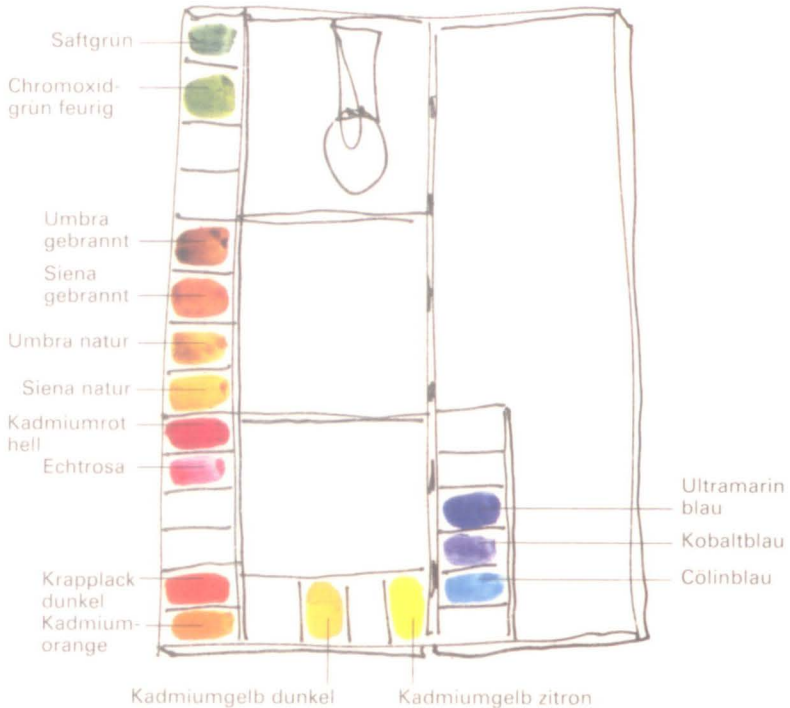
Im ersten Stadium des Ölgemäldes wirken die Haare rechts von Saskias Gesicht eher wie eine senkrechte Säule und im Farbton viel zu warm (Saskias blonden Haaren fehlt jede Spur von Rot). Zuerst hatte ich zu viel Lichter Ocker und Siena gebrannt verwendet, und das stimmte überhaupt nicht. Also fügte ich etwas Veron, grüne Erde und Chromoxidgrün feurig hinzu – um den Farbton zu korrigieren.

Ich bin recht zufrieden mit Saskias fertigem Portrait – die besondere Ähnlichkeit ist erst im letzten Arbeitsstadium entstanden. Seltsamerweise geht eine Ähnlichkeit, die zu früh gefunden wird, leicht wieder verloren."

Aquarellfarben mischen

Ihr Ausdrucksspektrum gewinnt an Weite, wenn Sie Ihre Aquarellfarben kunstvoll mischen. Wir stellen Ihnen eine Methode vor, die Ihnen das richtige Mischen leicht macht.

Damit Sie sich mit den Möglichkeiten, die Ihnen das Mischen von Aquarellfarben bietet, ausgiebig vertraut machen können, sollten Sie sich unserer Übung bedienen und eine Reihe Farbmischproben in der Form von Hühnchen zu Papier bringen. Benutzen Sie dazu am besten zwei Pinsel mittlerer Größe. Feuchten Sie beide Pinsel an, und nehmen Sie mit jedem eine andere Farbe auf. Am leichtesten kommen Sie zum Erfolg, wenn Sie trockenes Aquarellpapier verwenden und jeweils von



MISCHEN MIT GRUNDFARBEN

„Kopf" und „Schwanz" des Hühnchens zur Mitte hin arbeiten. Dort erhalten Sie interessante Mischtöne.

Beginnen Sie mit einer begrenzten Palette, und benutzen Sie jeweils einen warmen und kalten Farbton von jeder der Grundfarben – gelb, rot und blau. Nehmen Sie ein kaltes Gelb (wie Kadmiumgelb zitron) und ein warmes Gelb (Kadmiumgelb dunkel), ein kaltes Rot (z. B. Krapplack dunkel) und ein warmes Rot (Kadmiumrot hell); aus dem Blaubereich verwenden Sie Cölinblau und Ultramarin.

Legen Sie nun „Hühnchen" in den zwölf möglichen Kombinationen an, die sich ergeben, wenn Sie die beiden Gelbtöne mit beiden Blautönen, dann mit beiden Rottönen, schließlich beide Rottöne mit beiden Blautönen mischen. So erhalten Sie etwa ein warmes Orange, wenn Sie das warme Rot ins warme Gelb verlaufen lassen. Gehen Sie von den kalten Gelb- und Rottönen aus, ergibt sich ein sehr kühles Orange. Aus der Kombination einer kalten mit einer warmen Primärfarbe erhalten Sie interessante Zwischentöne, die je nach Dominanz einer der beiden Ausgangsfarben kälter oder wärmer wirken.

Gespür für Farbe

Sie schulen Ihr Farbgespür ungemein, indem Sie selbst alle zwölf möglichen Kombinationen ausführen und so neben den Orangetönen auch die Grün- und Purpurtöne in ihrer Wirkung kennenlernen.

Bringen Sie einmal jedes Rot mit jedem Grün, jedes Blau mit jedem Orange und jedes Gelb mit jedem Purpur zusammen. Haben Sie sich mit den Möglichkeiten einer Palette von Primär- und Sekundärfarben vertraut gemacht, können Sie Ihrer Palette noch weitere Farben hinzufügen. Probieren Sie einmal die Farben Echtrosa, Kobaltblau, Kadmiumorange, Siena natur, Umbra natur, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Chromoxidgrün feurig und Saftgrün.

Neutrale Farbtöne bilden einen wichtigen Teil Ihres Repertoirs. Leuchtende Farben erscheinen lebendiger, wenn sie von neutralen umgeben sind. Außerdem können Sie neutrale Farben den leuchtenden Farbmischungen beigeben, um sie abzutönen.

Tip

FÜHREN SIE BUCH

Schreiben Sie zu jeder Farbmischprobe die Namen der Farben, die Sie benutzt haben. Auf diese Weise können Sie einen bestimmten Mischton jederzeit leicht herstellen.

NEUTRALE MISCHTÖNE

Cölinblau / Umbra natur

Cölinblau / Siena gebrannt

Cölinblau / Umbra gebrannt

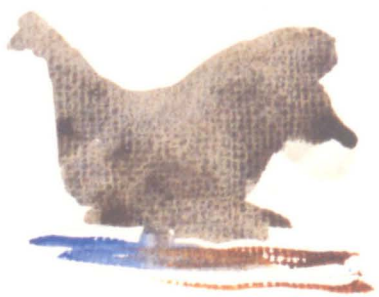
Kobaltblau/ Umbra natur

Kobaltblau / Siena gebrannt

Kobaltblau / Umbra gebrannt

Ultramarin / Umbra natur

Ultramarin / Siena gebrannt



Ultramarin / Umbra gebrannt

„Kopf" und „Schwanz" des Hühnchens zur Mitte hin arbeiten. Dort erhalten Sie interessante Mischtöne.

Beginnen Sie mit einer begrenzten Palette, und benutzen Sie jeweils einen warmen und kalten Farbton von jeder der Grundfarben – gelb, rot und blau. Nehmen Sie ein kaltes Gelb (wie Kadmiumgelb zitron) und ein warmes Gelb (Kadmiumgelb dunkel), ein kaltes Rot (z. B. Krapplack dunkel) und ein warmes Rot (Kadmiumrot hell); aus dem Blaubereich verwenden Sie Cölinblau und Ultramarin.

Legen Sie nun „Hühnchen" in den zwölf möglichen Kombinationen an, die sich ergeben, wenn Sie die beiden Gelbtöne mit beiden Blautönen, dann mit beiden Rottönen, schließlich beide Rottöne mit beiden Blautönen mischen. So erhalten Sie etwa ein warmes Orange, wenn Sie das warme Rot ins warme Gelb verlaufen lassen. Gehen Sie von den kalten Gelb- und Rottönen aus, ergibt sich ein sehr kühles Orange. Aus der Kombination einer kalten mit einer warmen Primärfarbe erhalten Sie interessante Zwischentöne, die je nach Dominanz einer der beiden Ausgangsfarben kälter oder wärmer wirken.

Gespür für Farbe

Sie schulen Ihr Farbgespür ungemein, indem Sie selbst alle zwölf möglichen Kombinationen ausführen und so neben den Orangetönen auch die Grün- und Purpurtöne in ihrer Wirkung kennenlernen.

Bringen Sie einmal jedes Rot mit jedem Grün, jedes Blau mit jedem Orange und jedes Gelb mit jedem Purpur zusammen. Haben Sie sich mit den Möglichkeiten einer Palette von Primär- und Sekundärfarben vertraut gemacht, können Sie Ihrer Palette noch weitere Farben hinzufügen. Probieren Sie einmal die Farben Echtrosa, Kobaltblau, Kadmiumorange, Siena natur, Umbra natur, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Chromoxidgrün feurig und Saftgrün.

Neutrale Farbtöne bilden einen wichtigen Teil Ihres Repertoirs. Leuchtende Farben erscheinen lebendiger, wenn sie von neutralen umgeben sind. Außerdem können Sie neutrale Farben den leuchtenden Farbmischungen beigeben, um sie abzutönen.

Tip

FÜHREN SIE BUCH

Schreiben Sie zu jeder Farbmischprobe die Namen der Farben, die Sie benutzt haben. Auf diese Weise können Sie einen bestimmten Mischton jederzeit leicht herstellen.

NEUTRALE MISCHTÖNE

Cölinblau / Umbra natur

Cölinblau / Siena gebrannt

Cölinblau / Umbra gebrannt

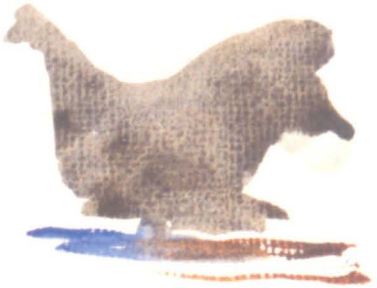
Kobaltblau/ Umbra natur

Kobaltblau / Siena gebrannt

Kobaltblau / Umbra gebrannt

Ultramarin / Umbra natur

Ultramarin / Siena gebrannt



Ultramarin / Umbra gebrannt

Farbe hinzufügen und wegnehmen

Ihr nunmehr trainiertes Gespür für die Wirkung von Mischtönen können Sie exzellent einsetzen, wenn Sie vorhandene Farben dunkler tönen oder aufhellen wollen. Tragen Sie eine zweite Farbschicht über eine erste, bereits trockene Schicht eines anderen Farbtones auf. Eine Farbe über eine andere gemalt bekommt eine andere Ausdrucksqualität als dieselben zwei Farben auf Ihrer Palette miteinander gemischt und in einem Arbeitsgang auf das Papier gebracht. Die Farben erhalten auf diese Weise eine größere Tiefe und Leuchtkraft. Das kann sehr von Nutzen sein, wenn Sie das magische Blau von Himmel und Wasser einfangen oder wenn Sie plastischen Formen mehr Fülle geben möchten.

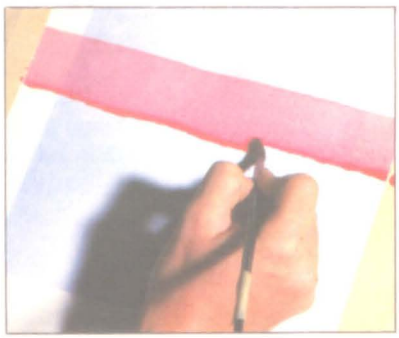
Lassen Sie ihren ersten Farbauftrag aus Hellblau vollständig trocknen. Dann legen Sie etwas tiefer ein neues Rechteck in Rosa an, das wie in Abbildung 1 seitlich über das erste hinausragt. So können Sie beide Ausgangsfarben erkennen und außerdem die Farben, die beide übereinander ergeben.

Wenn Sie die zweite Farbschicht anlegen (2), halten Sie den Pinsel locker in der Hand, und arbeiten Sie rasch ohne großen Druck, denn sonst könnten die Pinselhaare und die Feuchtigkeit die untere Farbschicht leicht beschädigen. Dort, wo die Farben übereinanderliegen, ergibt sich ein helles Violett (3).

Farbe fortnehmen

Sie können von nassem Papier stellenweise Farbe wieder abnehmen. Dadurch wird es möglich, Fehler zu verbessern, „Glanzlichter" zu setzen, Flächen aufzuhellen und neue Farben hinzuzufügen.

Feuchten Sie Ihr Papier an, und bemalen Sie es mit einer kräftigen Farbe. Bevor sie getrocknet ist, nehmen Sie einen trockenen Pinsel, und entfernen Sie einen Teil der Farbe vom Papier (4,5). Bereits getrocknete Farbe können Sie mit klarem Wasser wieder auffrischen. Es ist jedoch leichter, größere Flächen mit einem Schwamm aufzuhellen (7). Um auch kleinste Feinheiten mit dem Schwamm zu beseitigen, halten sie ihn zusammengedrückt zwischen Daumen und Zeigefinger (6).


1

4

2

5

3

6

7

Tip

UNTERSCHIEDE IN DER FÄRBKRAFT

Manche Farben lassen sich ohne Schwierigkeiten wieder vom Malgrund fortnehmen, während andere stark färbend wirken und schwer zu entfernen sind. Die meisten der bisher genannten Farben sind hell und zart und leicht zu entfernen. Nur Krapplack dunkel und Saftgrün färben kräftiger.

Je nachdem, ob es sich um Künstler- oder Studienfarben handelt, ist überdies die Farbkraft einzelner Farben unterschiedlich. Sie sollten mit Ihren Farben experimentieren, um ihre Färbkraft kennenzulernen.

WAS SIE BENÖTIGEN:
Mittelgroße Rundpinsel, z. B. Nr. 8 oder Nr. 10 Marderhaar.
Ein Blatt Aquarellpapier mittlerer Körnung, etwa 35,5 cm x 27,5 cm groß. Kaufen Sie sich ein einzelnes Blatt im Format 75 cm x 55 cm, und teilen Sie es in vier gleichgroße Teile.
Eine Palette mit neun Farben: Krapplack dunkel, Kadmiumrot, Kadmiumorange, Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker, Saftgrün, Cölinblau, Ultramarinblau, Siena natur.

Tip

DIE UMRISSE SKIZZIEREN

Bevor Sie anfangen zu malen, skizzieren Sie die Umrisse Ihres Motivs mit einigen zarten und großzügigen Bleistiftstrichen. So gewinnen Sie einen Eindruck vom Gesamtaufbau Ihres Bildes. Der Künstler, der unser Beispiel gemalt hat, skizzierte die Umrisse der Blumenvase vor, außerdem die Tischkante, das Tintenfaß und den Bildrand.

Übung: Ein Sommerstrauß

Das Stilleben für unsere Aquarellübung hat der Künstler Charles Reid aufgebaut. Er hatte dabei den Einfall, Blumen auszusuchen, die nur ein kleines Spektrum von drei oder vier Farben umfassen und die Farbpalette von vornherein begrenzen. Die folgende Anleitung zeigt Ihnen daher vorzüglich, wie Sie mit wenig Farbe eine große Vielfalt erreichen und Ihr erworbenes Wissen über Mischungen in die Malpraxis einbringen können. Den Farbreichtum können Sie erzielen, indem Sie behutsam mischen und stellenweise Farbe fortnehmen, während Sie an anderer Stelle eine zweite Farbe über die erste legen. Sie können die Farbe sowohl auf Ihrer Palette als auch auf dem Papier mischen. Dabei arbeiten Sie sowohl naß-in-naß als auch naß-auf-trocken.

Statt unser Beispiel auszuführen, möchten Sie vielleicht lieber selbst ein ähnliches Stilleben aufbauen. Betrachten Sie Ihren Blumenstrauß genau, und versuchen Sie einmal, die Arbeitsvorgänge, die hier geschildert werden, auf ihn zu übertragen. Beachten Sie, wie sich die Farben mit dem Lichteinfall ändern, und betonen Sie mutig die Schatten. Wenn Sie prüfend ein Auge schließen, können Sie die Verteilung von Licht und Schatten auf Ihrem Motiv deutlich erkennen.

1. Verfließende Konturen

Nachdem Sie das Motiv locker skizziert haben, beginnen Sie mit den violettfarbigen Blütenblättern. Nehmen Sie dafür eine Mischung aus Ultramarinblau, Krapplack dunkel und Kadmiumgelb. Sobald die erste Blüte fertig, aber noch feucht ist, malen Sie die violette Blüte auf der rechten Seite hinzu. Dabei verfließen die Konturen beider Blüten weich ineinander.

Um mehr Abwechslung in den Bereich der violetten Blüten zu bringen, tupfen Sie stellenweise die feuchte Farbe fort und malen dort einige dunkle Stellen hinzu. Sind die Blüten getrocknet, können Sie das grüne Blattwerk beginnen. Das frische, helle Grün, das Sie hier sehen, erzeugen Sie durch eine Mischung von Ultramarinblau, Kadmiumgelb und Saftgrün.
Den rötlichen Flecken im Grün unten links fügen Sie erst zum Schluß hinzu.

2. Herausarbeiten der Blumen

Als nächstes können Sie den roten Mohn in Angriff nehmen, gemalt mit Kadmiumrot. An einigen Stellen wird wieder etwas Farbe fortgenommen (z. B. bei der Blume links), um den Farbton etwas aufzuhellen. Malen Sie mehr grünes Blattwerk, und setzen Sie Schatten hinein, die

2

hinweg nach rechts auf den Tisch, um damit den Schatten der Vase anzudeuten. Auf der Tischoberfläche ordnen Sie großzügig nebeneinander und teilweise einander überlagernd verschiedene Farbflächen an. Sie orientieren sich in ihrer hellen Farbigkeit an dem Mischton, den Sie aus Krapplack dunkel und Kadmiumgelb hell naß-in-naß auf die linke Hälfte der Vase geben.

Für das Tintenfaß werden Saftgrün und Kadmiumrot auf dem Papier gemischt. Der Deckel besteht aus einer Mischung von Saftgrün mit Ultramarinblau und Krapplack dunkel. Kadmiumorange und Kadmiumgelb, naß-in-naß gemalt, bilden den Bleistift, der auf einem Papier liegt. Seine Spitze wird mit Siena natur gemalt. Für den Schatten fügen Sie Cölinblau hinzu, allerdings erst, wenn der Bleistift fast trocken ist. Den Farbenkasten können Sie mit einer Mischung von Ultramarinblau und ein wenig Kadmiumorange malen.

Sie zuvor aus Kadmiumrot und Grün mischen. Der Schatten auf der Vase besteht aus einer hellen Mischung von Krapplack dunkel, Ultramarinblau und Lichtem Ocker.

Erst die untere Abbildung zeigt die kadmiumrote Blüte im oberen Bildbereich. Bevor die Blüte ganz getrocknet ist, malen Sie deren Stengel und das Innere der übrigen Mohnblumen mit einer kräftigen Mischung aus Kadmiumrot, Ultramarinblau und Siena natur. Wenn Sie mögen, können Sie die Schatten etwas stärker herausarbeiten.

3. Die Gegenstände auf der Tischfläche

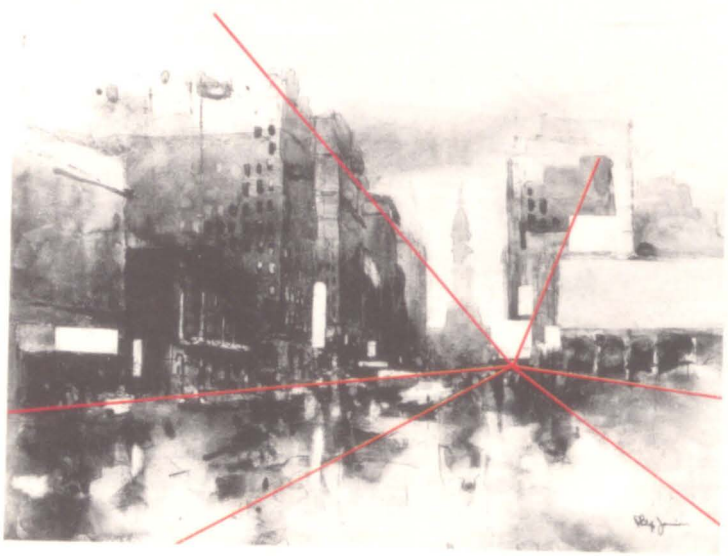
Die Vase sollten Sie ganz behutsam angehen, damit die zarten Farben nicht ihre Transparenz verlieren, wenn Sie sich durch einander überlagernde Farbschichten um eine plastische Wiedergabe des Gefäßes bemühen. Malen Sie einen wässerigen Farbauftrag auf die rechte Seite der Vase und über deren Begrenzung

3

4

4. Schatten herausarbeiten
Um der Malerei größere Tiefe zu verleihen, können Sie die wichtigen Schatten noch weiter herausarbeiten, besonders zwischen den Blumen und entlang der Tischkante an der unteren Seite des Bildes. Dadurch wirkt Ihr Bild lebendiger. Wenn Sie nun Wand, Vase, Topf und Fenster in warmen, neutralen Farben halten, gewinnt das Bild einen inneren Zusammenhalt.

Alles über Perspektive



Der jeweilige Standpunkt bestimmt die Sicht auf den Gegenstand.

Um eine wirklichkeitsgetreue Raum- und Tiefenwirkung zu erzielen, sollte man sich vier Prinzipien verdeutlichen:
Die Augenhöhe ist die Höhe, von der aus Ihre Augen den Gegenstand betrachten.
Der Horizont ist die Linie in Augenhöhe, wo sich Himmel und Erde scheinbar berühren.
Fluchtlinien nennt man perspektivisch verkürzte Linien, die in der Natur parallel zueinander und zur Blickrichtung verlaufen, aber für den Betrachter in einem Punkt zusammenzulaufen scheinen.
Der Fluchtpunkt ist dieser Punkt auf der Horizontlinie, in dem sich die parallelen Linien scheinbar treffen.

Fluchtlinien von Philip Jamison

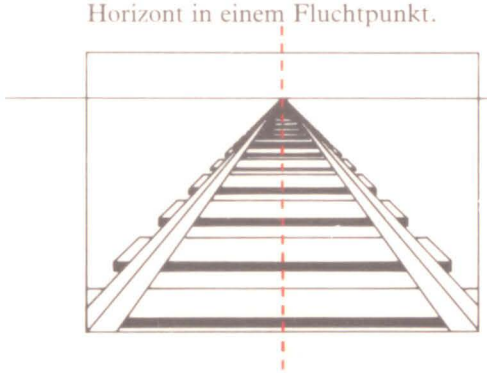
Fluchtpunkte und Horizonte

1. So finden Sie den Horizont:

Wenn der Horizont der Szene, die Sie zeichnen wollten, verdeckt ist, halten Sie einfach einen Bleistift waagerecht in 30 cm Entfernung in Höhe Ihrer Augen. Dann verlängern sie ihn im Geiste seitlich, und schon haben Sie Ihren Horizont.

2. Mit einem Fluchtpunkt:

Wenn Sie nur etwas seitlich auf ein Gebäude schauen, scheinen die Linien der Seitenflächen und des Daches nach hinten immer enger zusammenzulaufen. Sie treffen sich am Horizont in einem Fluchtpunkt.



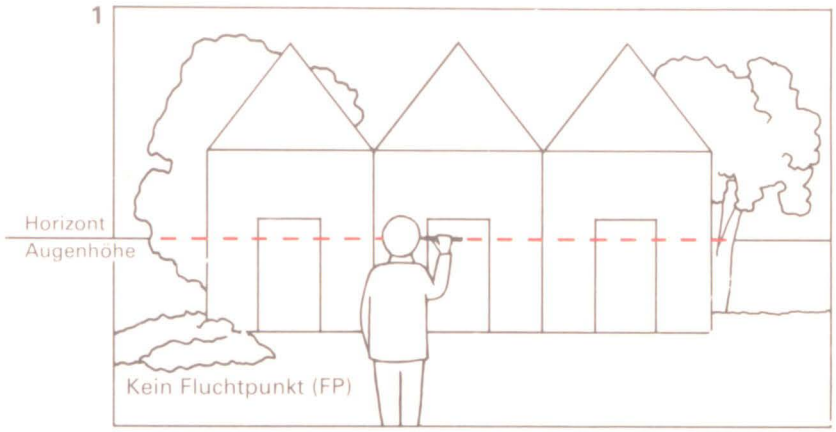
3. Mit zwei Fluchtpunkten:

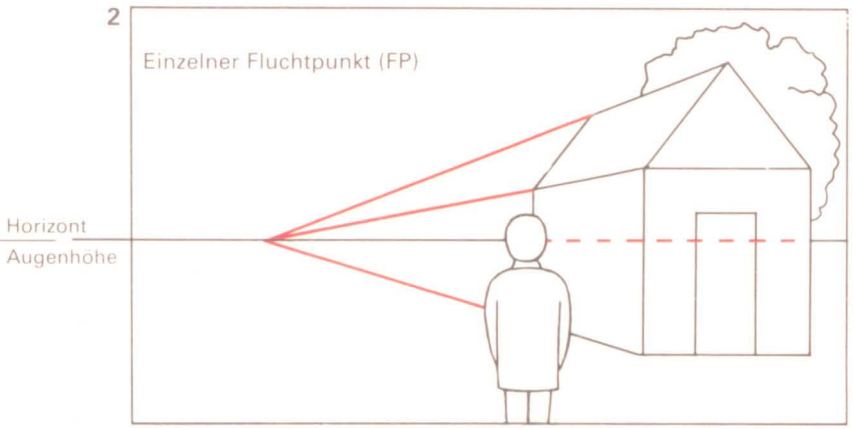
Wenn Sie der Ecke eines Gebäudes gegenüberstehen, können sie die gleiche Regel anwenden. Die oberen und unteren Begrenzungslinien der beiden Seitenflächen scheinen zusammenzulaufen und sich auf der Horizontlinie zu treffen, aber jeweils nach der anderen Seite. Wir erhalten also zwei Fluchtpunkte.

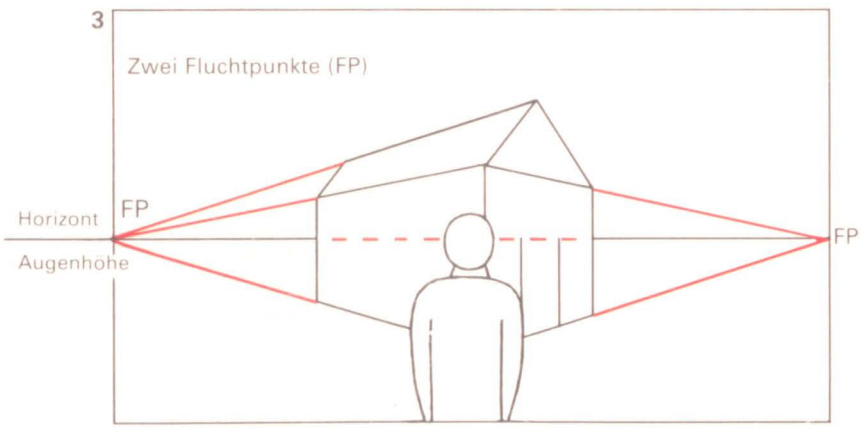
4. Die Froschperspektive:

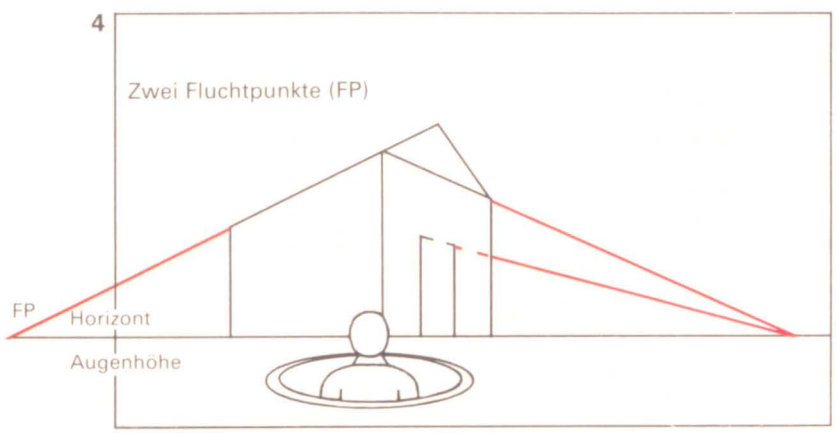
Ändern Sie Ihre Augenhöhe, dann verändert sich auch der Horizont. Wenn Sie sich setzen, verläuft die Horizontlinie automatisch niedriger. Gehen Sie noch tiefer: Der Horizont folgt Ihrer Bewegung bis schließlich alles, was Sie sehen, über dem Horizont steht.

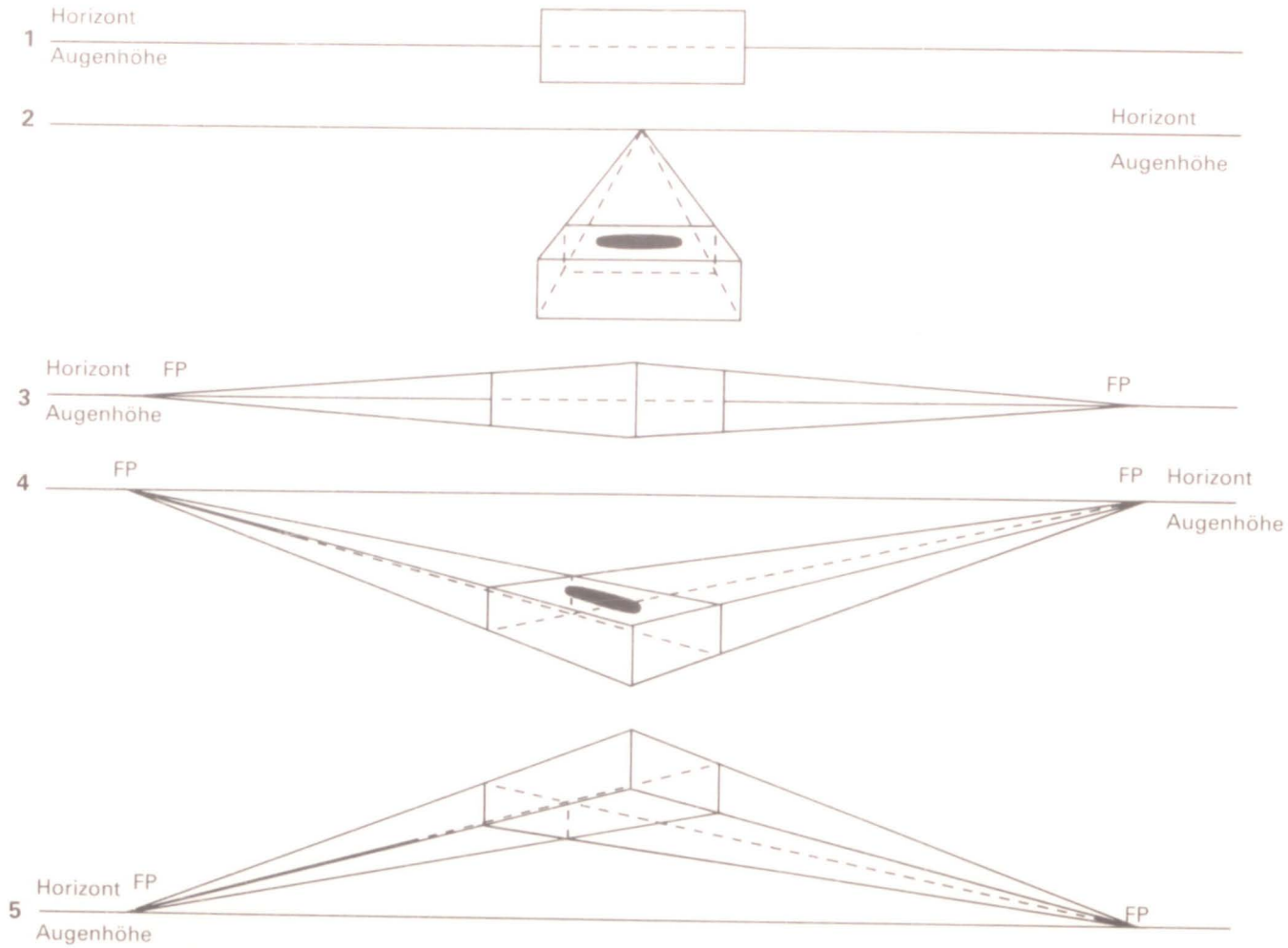
Auch die Winkel der Fluchtlinien verändern sich dementsprechend. Die Tatsache, daß sich der Horizont mit Ihnen bewegt, mag etwas verrückt erscheinen, aber wenn Sie sich stets an unsere vier Prinzipien vom Anfang erinnern, werden Sie mit perspektivischen Zeichnungen kaum Schwierigkeiten haben.











VOGELPERSPEKTIVE:

Stellen Sie sich vor, Sie stehen auf einem Turm und schauen auf die Häuser eines Dorfes herunter. Die Dachlinien werden aufwärts in Richtung des Horizonts verlaufen.
Zeichnen Sie solch eine Szenerie einmal, entweder aus der Vorstellung oder durch direkte Beobachtung.

DAS UMSETZEN IN DIE PRAXIS

Stellen Sie vier Schachteln aufeinander und zeichnen Sie zuerst die oberste. Nehmen Sie sie dann nach und nach fort und zeichnen Sie jede.
Sie werden feststellen: Je tiefer die Schachtel steht, umso mehr ist von der Deckeloberfläche zu sehen. Vergleichen Sie einmal die vier gezeichneten Deckel!

Linearperspektive

Um den richtigen „Dreh" beim perspektivischen Zeichnen zu bekommen, schulen Sie Ihr Auge am besten an einer Schachtel oder einem dicken Buch.

1) Legen Sie die Schachtel so vor sich, daß nur eine Seite zu sehen ist. Noch gibt es gar kein Problem mit der Perspektive, weil keine Winkel und Kanten berücksichtigt werden müssen. Zu sehen ist nur ein schlichtes Rechteck. Allerdings verliert die Schachtel durch diesen Blickwinkel ihre Körperlichkeit und Dreidimensionalität.

2) Verändern Sie nun Ihre Augenhöhe, und schauen Sie von oben auf die Schachtel. Von dem Moment an, in dem der Deckel der Schachtel sichtbar wird, gewinnt sie an räumlicher Wirkung.

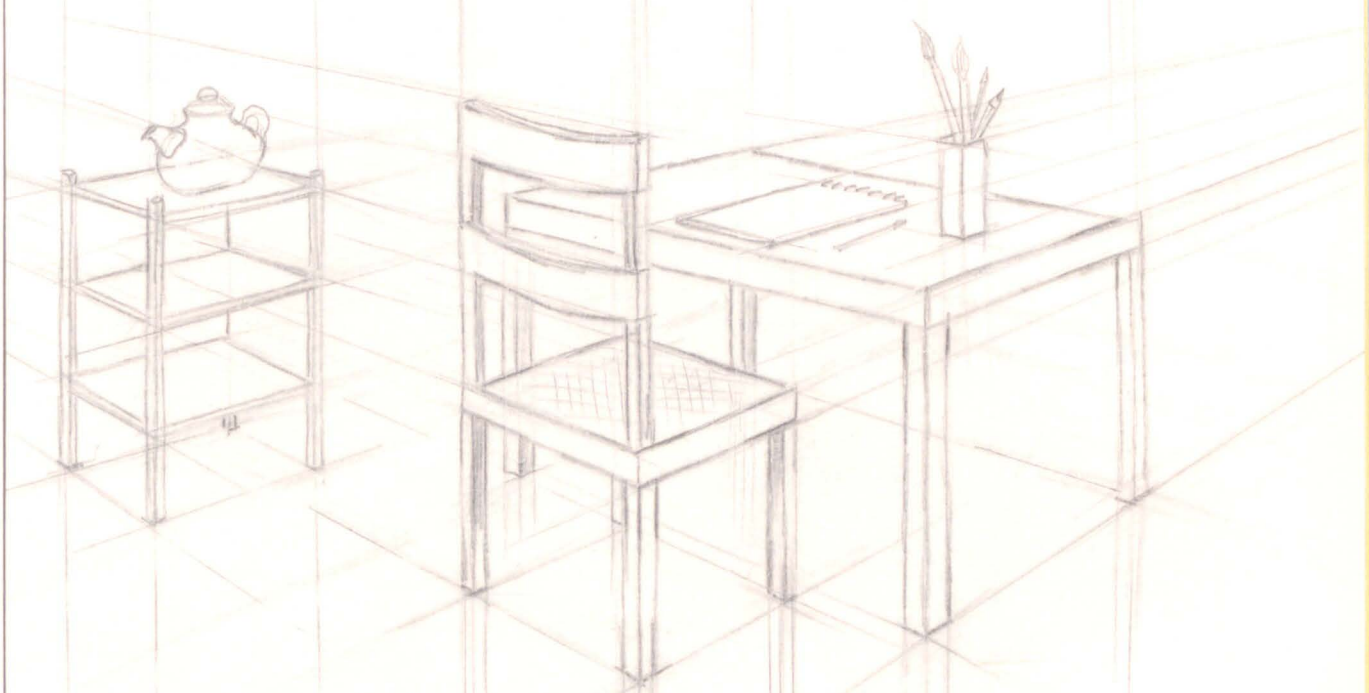
Sie können nun auch feststellen, daß die Seitenlinien in einem Fluchtpunkt zusammenlaufen.

3) Betrachten Sie die Schachtel von einer Ecke aus. Zwei Seiten sind jetzt zu sehen. Die Horizontlinie verläuft auf Ihrer Augenhöhe quer durch die Schachtel. Aus dieser Sicht ergeben sich zwei Fluchtpunkte, wenn Sie die Deckellinien abwärts zum Horizont verlängern.

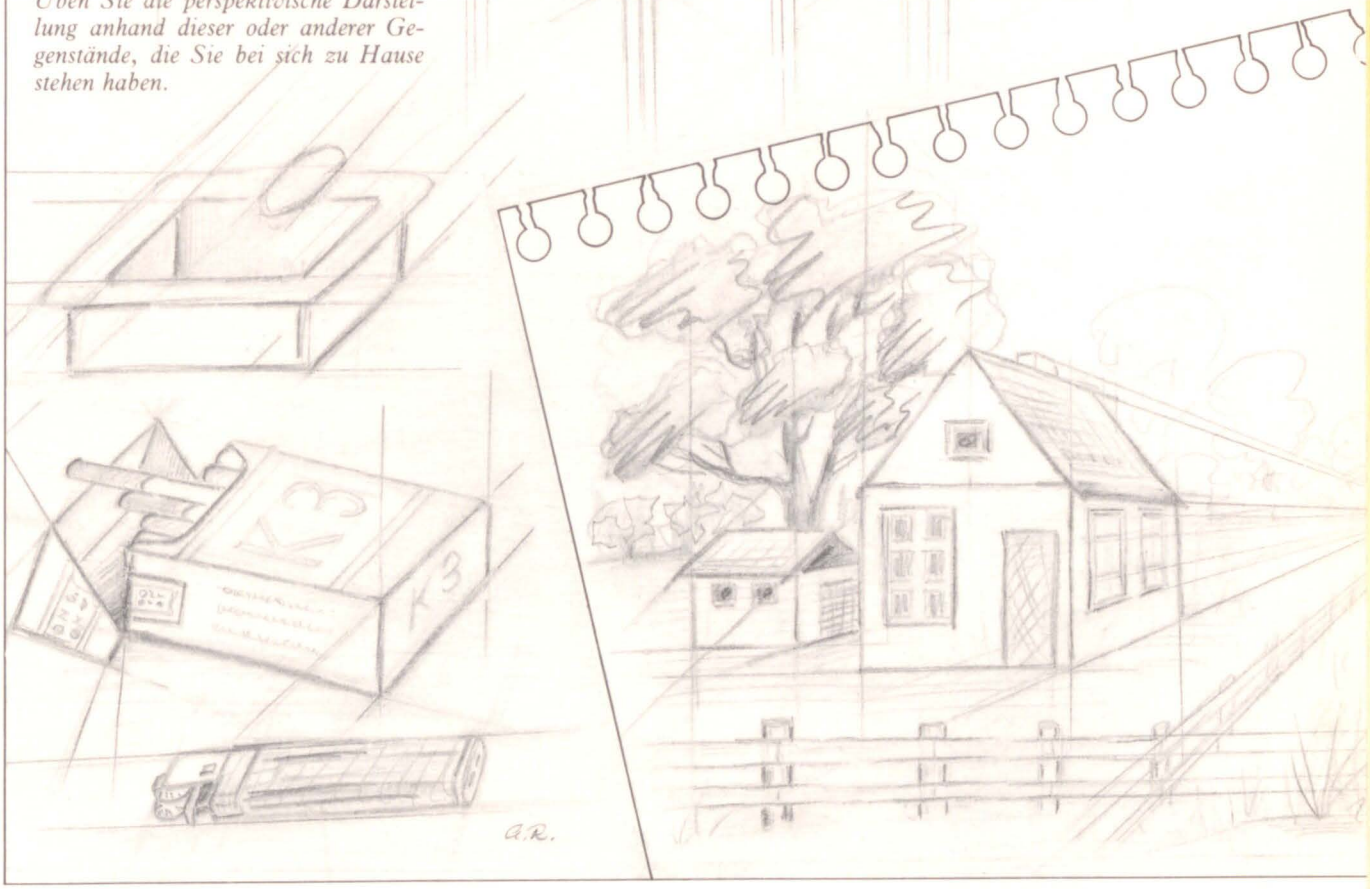
4) Verändern Sie Ihre Position erneut, bis Sie auf die Schachtel herunterblicken können. Weil der Horizont jetzt über der Schachtel liegt, streben die zusammenlaufenden, parallelen Seitenlinien nun aufwärts zu den Fluchtpunkten.

5) Wenn die Schachtel oberhalb Ihrer Augenhöhe liegt, weil Sie sie sich etwa durch die Platte eines Glastisches betrachten, bemerken Sie, wie alle zusammenlaufenden Parallelen zu ihrem jeweiligen Fluchtpunkt abwärts laufen. Die Horizontlinie befindet sich jetzt unterhalb der Schachtel.

Mit diesen fünf Ansichten können Sie alle Probleme lösen.



Üben Sie die perspektivische Darstellung anhand dieser oder anderer Gegenstände, die Sie bei sich zu Hause stehen haben.



Materialien für die Ölmalerei

Beim Einkauf Ihrer Grundausstattung sollten Sie sich nicht zu sehr von der Vielfalt und den unterschiedlichen Preisen irritieren lassen. Man kann ein Vermögen ausgeben, aber mit wenig Geld kommen Sie auch recht weit.

Es gibt verschiedene Farbfabrikate. Wenn Sie nicht zuviel Geld investieren wollen, genügen zum Ausprobieren erstmal ein paar Tuben der billigeren Sorten. Diese enthalten weniger Farbpigmente und dafür mehr Füllstoffe, wie z. B. Kreide und sind deshalb von geringerer Farbintensität.

Wenn Sie sich jedoch auf Dauer für die Ölmalerei entscheiden, empfiehlt es sich schon, zu teureren, aber qualitativ besseren Farben zu greifen. Viele große Künstler haben mit wenigen Farben Meisterwerke geschaffen, andere wiederum brachten auch mit großen Mengen teuren Materials nur schlechte Bilder zuwege. Das Material ist jedoch nur das Werkzeug für den künstlerischen Ausdruck und sollte nie Selbstzweck werden.

Rundpinsel Nr. 2, 3 in Nylon- und Marderhaar, flache Borstenpinsel Nr. 6, 10 und 16, runder Borstenpinsel Nr. 10 und Katzenzungenpinsel Nr. 8, verschiedene Ölfarben in Künstler- und Studienqualität; Ultramarinblau, Titanweiß, Elfenbeinschwarz, Echtgelb hell, Kadmiumrot dunkel. Palettstecker für Malmittel und Terpentin, Palettmesser und Zeichenkohle. Malmittel und Leinöl zum Verdünnen der Ölfarben.

Die Pinsel

Auch teure Pinsel machen noch keinen Meister. Allerdings haben viele der ganz billigen die Angewohnheit, schon allzu bald ihre Haare oder Borsten zu verlieren und sich in der Form zu verändern. Eine Handvoll Borstenpinsel, sowohl flache als auch runde, genügen für den Anfang. Später können Sie Ihre Auswahl durch Marderhaarpinsel vervollständigen und mit Flachpinseln mit runder Spitze (sogenannten Katzenzungenpinseln) experimentieren. Borstenpinsel, die aus Schweineborsten hergestellt werden, sind um einiges steifer als Haarpinsel. Mit ihnen kann man mehr Farbe aufnehmen,

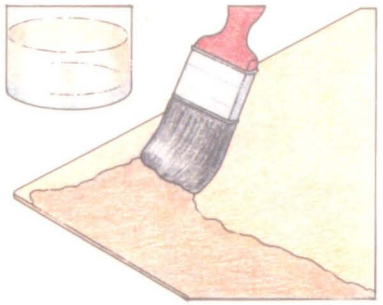
SO PRÄPARIERT MAN EINE HARTFASERPLATTE

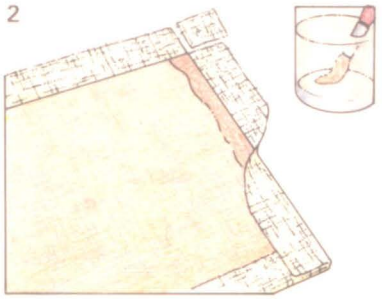
Um einen Malgrund für ein Ölbild vorzubereiten, brauchen Sie ein Stück Hartfaserplatte von 6 mm Dicke, ein Glas mit Grundiermittel (im Handel fertig zu kaufen) und einen mittelgroßen Haushaltspinsel. Die helle Grundierung ist notwendig, damit der Grund saugfest wird und die Farben darauf zur Geltung kommen. Wischen Sie die Platte sauber, und streichen Sie eine erste Schicht Grundierung gleichmäßig ein. Sie muß 24 Stunden trocknen, bevor die zweite, gutdeckende Schicht aufgetragen wird.

Für einen Leinwandmalgrund brauchen Sie eine Hartfaserplatte, ein Stück Leinwand oder Nessel, das etwas größer als die Platte ist, Leim (aus dem Fachgeschäft für Künstlerbedarf) sowie Grundiermittel und Pinsel.

1) Streichen Sie eine Schicht Leim auf die glatte Seite der Hartfaserplatte, drücken Sie die Leinwand gleichmäßig flach darauf, und lassen Sie sie ganz trocken werden. Der Leim klebt den Stoff auf die Hartfaser und reduziert so seine Saugfähigkeit. Nach dem Trocknen können Sie Unebenheiten mit Sandpapier glätten.

2) Schneiden Sie aus dem überstehenden Stoff an den Ecken kleine Quadrate, und leimen Sie die verklebten Streifen auf den Rücken der Platte.





und größere Flächen lassen sich sehr viel leichter damit bearbeiten. Ein weicher, runder Haarpinsel eignet sich besonders gut für Detailarbeit. Ein Pinsel, der nicht mit dem Hinweis „Echt Marderhaar" versehen ist, besteht aus einer Mischung von Marderhaar mit verschiedenen anderen Haararten. Auch Pinsel aus Nylonhaaren sollte man nicht unterschätzen. Sie sind ziemlich strapazierfähig und leichter zu säubern als andere, bleiben aber nicht ganz solange in Form.

Die Palette

Jede glatte, nicht poröse Oberfläche kann als Palette dienen, auf der man die Farben mischt und vorbereitet. Ein alter Porzellanteller erfüllt diese Funktion ebenso wie ein festes Stück Pappe, das mit einer Farbschicht versehen seine Saugfähigkeit verliert. Auch Pappteller, als Party-Geschirr erhältlich, eignen sich gut. Man sollte allerdings kein Plastikmaterial verwenden, da es sich durch das Terpentin auflösen kann. Die typischen hölzernen Künstlerpaletten mit Daumenloch gibt es in vielen Größen. Sie sollten ausprobieren, welche für Sie am geeignetsten ist. Wichtig ist vor allem, daß Sie Ihren Arm nicht zu schnell ermüden lassen.

Malmittel

Ölfarbe wird entweder direkt aus der Tube benutzt oder mit Malmittel verdünnt. Käufliche Malmittel bestehen aus Mischungen von Lein-, Sonnenblumen- oder Mohnöl mit Harzen und Terpentin. Sollten Sie Ihr Malmittel selbst herstellen, so empfiehlt sich eine Mischung aus Leinöl und Terpentin von 50:50. Man kann reines Terpentinöl verwenden, und auch Terpentinersatz ist als Malmittel verwendbar. Für welches Malmittel Sie sich auch entscheiden, Sie benötigen noch zwei kleine Behälter dafür. Sie können leere Marmeladengläser oder alte Tassen nehmen, aber auf keinen Fall Plastikbecher, die das Terpentin auflöst. Wenn Sie sich ganz professionell ausstatten, kaufen Sie sich kleine Metallnäpfe, die man an der Palette befestigt.

Weiteres Zubehör

Ein Palettmesser ist recht nützlich, um die Farben auf der Palette zu mischen, sie auf die Leinwand zu spachteln oder sie von dort wieder abzukratzen. Oft wird für das Skizzieren auf der Leinwand Holzkohle verwendet, aber man sollte sie nur dünn auftragen und den Kohlestaub mit einem Lappen wegnehmen. Um zu vermeiden, daß der Staub die Farben vermischt, kann die Kohleskizze auch mit Haarspray oder Fixativ besprüht werden. Ferner brauchen Sie unbedingt ein paar saubere Baumwollappen oder Küchenpapier und ein Glas mit Pinselreiniger.

Malgründe

Die traditionellen Malgründe für Ölfarbe sind Leinwand und Holz. Auch Baumwollnessel und Jute können als Leinwände benutzt werden. Die reine Leinwand gibt es in unterschiedlichen Stärken als fein- oder grobkörniges Gewebe. Sie ist entweder schon fertig grundiert, oder Sie müssen sie selber noch mit Grundierung versehen, nachdem Sie sie auf eine Hartfaserplatte geklebt haben. Im Fachgeschäft gibt es auch schon fertig mit grundierter Leinwand bespannte Keilrahmen, die aber recht teuer sind. Sie können auch Sperrholz- oder Hartfaserplatten benutzen. Letztere gibt es mit unterschiedlicher Struktur auf jeder Seite, aber beide müssen grundiert, d. h. vorgestrichen werden, damit sie die Ölfarbe nicht aufsaugen. Auch sie gibt es schon fertig zugeschnitten und grundiert im Fachhandel. Zu guter Letzt seien noch die Öl-Malblöcke erwähnt, die aus dickem Papier mit geprägter Leinwandstruktur bestehen und sich für erste Versuche eignen.

Das Mischen der Ölfarben

Wenn Sie das erste Mal darangehen, Ihre Farben zu mischen, sind Sie vielleicht unsicher, ob sie auch alles richtig machen. Beachten Sie jedoch die folgenden Anweisungen, dann kann eigentlich nichts schiefgehen. Drücken Sie eine genügend große Menge Farbe – etwa ein münzengroßes Stück – aus der Tube nahe an den Rand der Palette. Bringen Sie die Farbe nicht in Form einer langen Linie, sondern als Klecks auf. So sparen Sie Platz. Beginnen Sie mit Weiß, von dem Sie die doppelte Menge wie von den übrigen Farben nehmen, weil es öfter in die Farben gemischt wird als andere.

Kalte und warme Farben

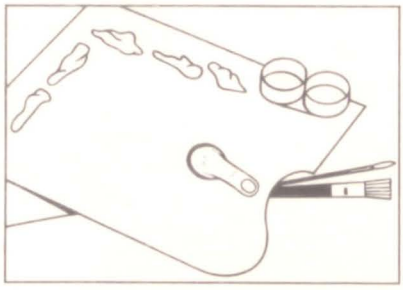
Setzen Sie dann auf eine Seite nebeneinander die warmen Farben, auf die andere die kalten. Später werden Sie Ihren eigenen Weg finden, die Farben nach Ihrem Farbempfinden anzuordnen. Die Mitte der Palette bleibt frei zum Mischen mit Pinsel oder Messer. Nehmen Sie nur wenig von Ihren Farben am Rand, und mischen Sie, bis der von Ihnen gewünschte Farbton dabei herauskommt. Wenn Sie das Ergebnis zufriedenstellt, mischen Sie sich etwas mehr davon, bis die Menge für die jeweils zu malende Fläche ausreicht.

Um Farbe zu verdünnen, wird etwa die gleiche Menge Leinöl mit Terpentin gemischt oder fertiges Malmittel verwandt, davon etwas mit dem Pinsel aufgenommen und in die Farbe gebracht. Es erfordert etwas Übung, auf Anhieb die richtige Menge zu finden. Nehmen Sie daher anfangs lieber weniger als zuviel, denn etwas hinzufügen kann man immer noch.

Ein größeres Glas mit Terpentinersatz oder Pinselreiniger sollte in der Nähe stehen, damit Sie nicht in Versuchung kommen, die Pinsel in dem kleinen Napf mit Terpentin zu reinigen. Dazu brauchen Sie einen sauberen Lappen, um die Pinsel zu trocknen. Denken Sie stets daran, den Pinsel von der alten Farbe zu reinigen, bevor Sie eine neue einsetzen, sonst werden die Farbtöne unrein und trüb. Da Terpentindämpfe nicht gerade gesund sind, sollten Sie stets in einem gut gelüfteten Raum arbeiten. Halten Sie Farben und Verdünnungsmittel auch stets von Haut und Augen fern.

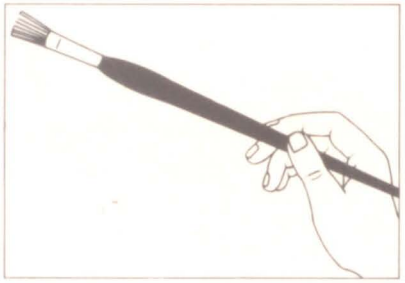
Die Haltung der Palette

Die Palette sollte gut ausbalanciert und bequem auf dem Unterarm ruhen, etwa zwischen dem Knöchel Ihres Daumens und dem Ellbogen. Ein geübter Maler mag auch noch ein paar Pinsel in der Hand halten, aber der Anfänger sollte sich erstmal mit der Palette allein begnügen.



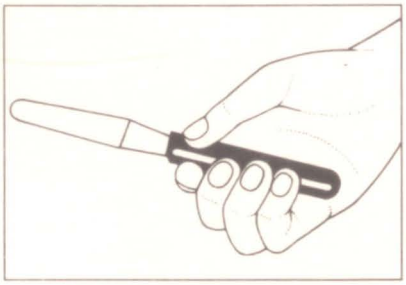
Die Pinselhaltung

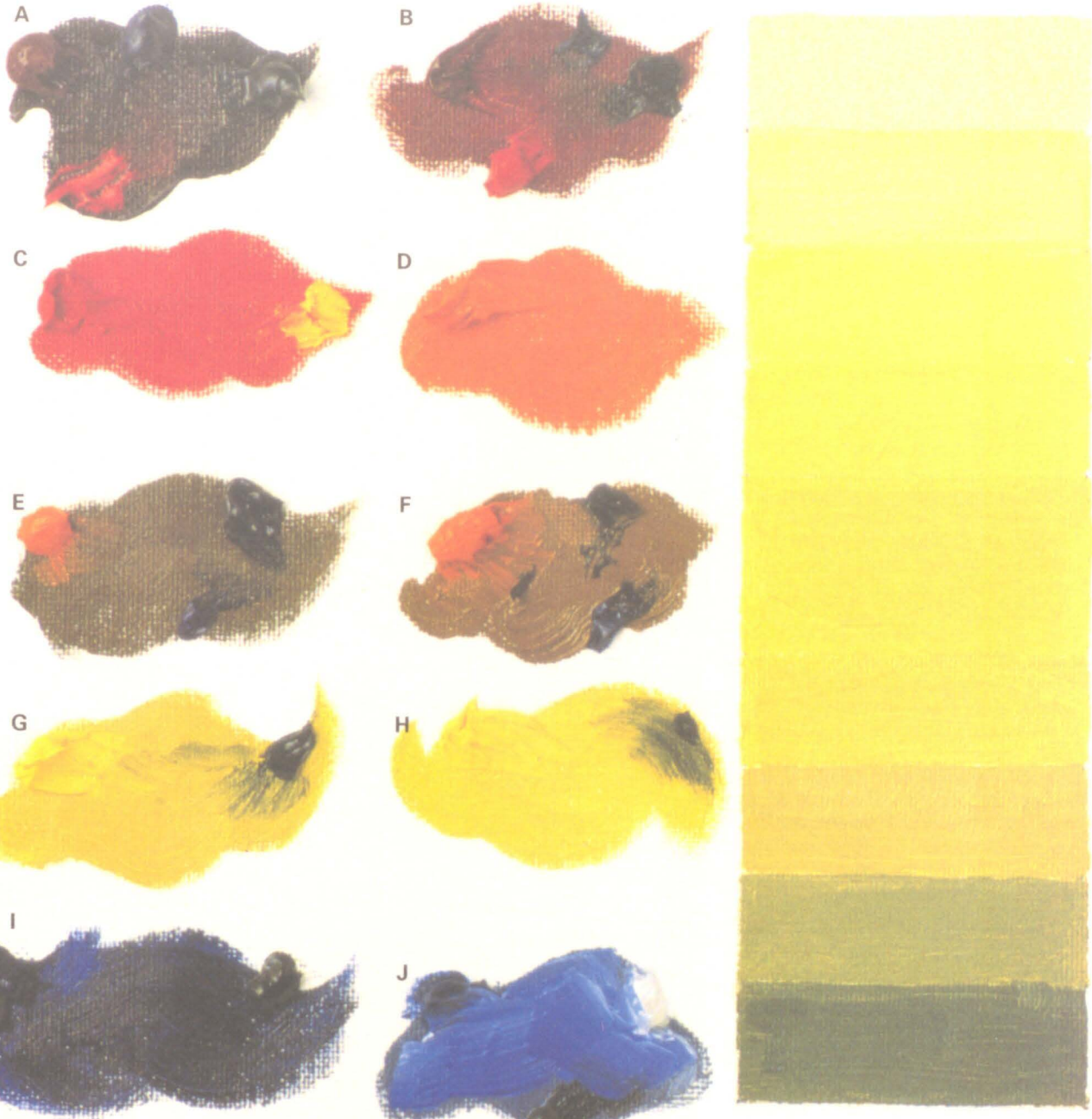
Der Pinsel sollte die natürliche Verlängerung der Hand, des Handgelenks und des Armes sein. Je detaillierter Sie malen, und je mehr Kontrolle Sie über die Verteilung von Farbflächen ausüben müssen, umso näher sollten Sie den Pinsel zum Metallring hin festhalten. Für lange, freie Striche halten Sie ihn mehr am Ende fest.



Die Haltung des Palettmessers

Sie können ein Palettmesser benutzen, um Farben damit zu mischen, sie auf die Leinwand aufzutragen und die Palette damit zu säubern. Halten Sie den Griff, kurz bevor er zur Schneide übergeht, zwischen Daumen und Zeigefinger. Die übrigen Finger sollten nur lose auf dem Griff liegen, so daß er in der Handfläche ruht, und dadurch trotzdem stabilisiert ist.





FARBMISCHUNGEN:

- **A** Alizarin-Krapplack dunkel, Elfenbeinschwarz, ein wenig Ultramarin und Kadmiumrot
- **B** wie A, aber mit mehr Kadmiumrot
- **C** Kadmiumrot und Kadmiumgelb zitron
- **D** reines Kadmiumorange
- **E** Kadmiumorange, Elfenbeinschwarz und etwas Ultramarin
- **F** wie E, mit mehr Kadmiumorange
- **G** Kadmiumgelb zitron und Elfenbeinschwarz
- **H** wie G, mit mehr Kadmiumgelb zitron
- **I** Ultramarin mit ein wenig Elfenbeinschwarz
- **J** Ultramarin, Titanweiß und Elfenbeinschwarz
- **K** Kadmiumgelb zitron und Titanweiß

Gelbtöne und Schattierungen

Das große Feld in der Mitte der Skala ist reines Kadmiumgelb zitron. Jedes Feld darüber entsteht durch Hinzumischen einer immer größeren Menge Weiß. Die vier Farben unterhalb der Mitte sind immer dunkler werdende Schattierungen von Kadmiumgelb zitron, die durch Hinzufügen von Schwarz entstehen. Auf diese Art können Sie von jeder Farbe Schattierungen herstellen, indem Sie allmählich mehr und mehr Weiß oder Schwarz hineinmischen, bis die gewünschte Farbe entsteht.

Übung: Früchte – Ein Stilleben

1

Nachdem wir den Hintergrund unseres Stillebens sorgfältig ausgearbeitet haben, können wir uns jetzt den Früchten und dem Untergrund zuwenden, auf dem sie ruhen.

1. Der Vordergrund

Malen Sie die restlichen, helleren Schatten unter dem Obst mit einer Mischung aus Ultramarin, Elfenbeinschwarz und Titanweiß (J), die Sie auch schon für den rechten Teil des Hintergrunds verwendet haben. Für die hellsten Flächen des Tuches wird wieder Ultramarin und Titanweiß benötigt. Auch hier sollten Sie die Übergänge der Ränder erst zum Schluß ausgleichen. Beachten Sie, daß das Malen eines Bildes ein schöpferischer Prozeß ist und daß die Schritte, die hier aufgeführt werden, als Leitlinie dienen sollen, aber keine festen Regeln sind.
Ebenso verhält es sich mit den Vorgaben der Farbmischungen: Obwohl sie eine Hilfe für den Anfänger sind, besteht ein großer Teil der Freude beim Malen gerade darin, selbst mit Farbe und Technik zu experimentieren. Falls Sie also die Gegenstände lieber in einer anderen Reihenfolge und in anderen Farben malen wollen, sollten Sie das ruhig tun, denn es soll ja schließlich Ihr Bild werden!

2

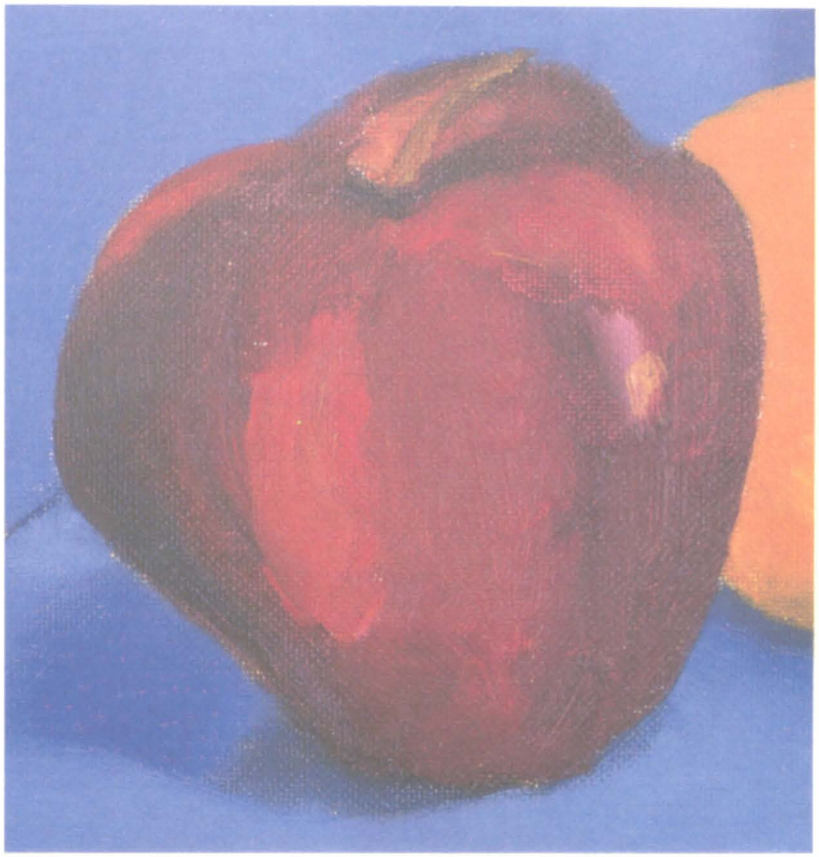
2. Die Früchte

Malen Sie nun den restlichen roten Apfel mit einer Mischung aus Alizarin-Krapplack dunkel, Kadmiumrot und Elfenbeinschwarz. Für die helleren Flächen nehmen Sie Kadmiumrot und Lichten Ocker, und für die hellsten fügen Sie etwas Kadmiumgelb zitron hinzu. Schauen Sie beim Malen immer wieder auf die Früchte, und tragen Sie die Farbflächen so auf, wie Sie es sehen. Ihr Bild sollte Klarheit und Frische ausstrahlen, gehen Sie daher nicht zusehr ins Detail! Erinnern Sie sich beim Malen daran, daß die Verdünnung der Farbe mit mehr Leinöl die Oberfläche glänzender werden läßt, während mehr Terpentin sie stumpfer macht, aber gehen Sie mit beiden Malmitteln eher sparsam um. So lernen Sie am besten, feine Nuancen zu erzielen.

3. Der rote Apfel und die Apfelsine

Um .die Apfelsine zu vollenden, nehmen Sie Kadmiumorange (D) und ein wenig Lichtes Ocker sowie Kadmiumgelb zitron. Für die hellsten Stellen fügen Sie mehr Kadmiumgelb zitron hinzu – oder mischen Kadmiumrot und Kadmiumgelb (C). Für die Glanzlichter nehmen Sie Kadmiumgelb zitron und Titanweiß (K).
Glanzlichter nennt man die Punkte auf der Oberfläche eines Gegenstandes, wo das Licht als heller Fleck re-

3



4

Tip

ARBEITEN SIE VON DUNKEL NACH HELL:

Es ist ratsam, immer zuerst die dunklen Flächen festzulegen und von diesen zu den helleren hinzuarbeiten. Die dunkelsten Flächen sind am schnellsten zu erkennen und können daher auf der Leinwand als Maßstab für die anderen Tonwerte dienen. Mischen Sie Ihre Farben dunkel genug – die helle Leinwand irritiert zunächst noch und läßt Farben oft dunkler erscheinen, als sie sind.

BLEIBEN SIE BEIM EINFACHEN:

Beurteilen Sie Ihr Bild nicht danach, wie genau es das wiedergibt, was Sie sehen. Bedenken Sie, daß Sie ein Bild malen und keine Fotografie von einem Gegenstand anfertigen. Beim Malen müssen Sie sich ständig entscheiden, welche Details Sie in das Bild aufnehmen und welche Sie fortlassen wollen.

Tip

GEBRAUCHEN SIE DIE FARBEN SPARSAM:

Herausgedrückte Ölfarbe verbindet sich mit dem Sauerstoff aus der Luft und wird daher allmählich zäh, trocken und unbrauchbar. Wie schnell das geht, hängt unter anderem auch von Bestandteilen der einzelnen Farben ab. So hält sich das starkfärbende Alizarin-Krapplack dunkel fast eine Woche lang frisch, während Umbra natur schon über Nacht getrocknet sein kann.
Sie können den Trocknungsprozeß bis zu einem gewissen Grad verlangsamen, wenn Sie die Palette sofort nach jedem Gebrauch mit Frischhalte- oder Alufolie luftdicht abdecken. Doch auch so bleibt die Farbe kaum länger als eine Woche frisch.

LASSEN SIE DAS BILD GUT TROCKNEN:
Wenn Sie Ihr Bild fertiggestellt haben, muß es an einem Ort trocknen, an dem es möglichst wenig staubt, der außerhalb der direkten Einwirkung von Sonnenlicht liegt und an dem keine Gegenstände die Bildoberfläche berühren können.
Soll Ihr Bild mit Schlußfirnis überzogen werden, müssen Sie damit mindestens 6 Monate warten; solange braucht die Farbe, um wirklich durchzutrocknen. Wird es vorher gefirnißt, so geht der Lack mit der Ölfarbe eine chemische Verbindung ein und ist später nicht mehr abzulösen, wenn das Bild vergilben oder verblassen sollte.

flektiert wird. Für die des Apfel• mischen Sie etwas Alizarin-Krapplack dunkel mit ein wenig Kadmiumgelb zitron. Um zwischen den Schatten unter den Früchten und der helleren Farbe des Vordergrundes einen Übergang zu schaffen, nehmen Sie einen weichen Haar- oder Borstenpinsel und wischen damit leicht die hellere in die dunklere Farbe und umgekehrt.

4. Die grünen Äpfel

Malen Sie die restlichen Äpfel nun mit Kadmiumgelb zitron, das Sie mit mehr Titanweiß aufhellen, wo es erforderlich ist (K), besonders für die Glanzlichter. Für die helle Schnittfläche des halbierten Apfels nehmen Sie Titanweiß mit etwas Lichtem Ocker und malen mit Umbra natur die Kerne. Dann können Sie noch die Schattenränder des Tuches im oberen linken Teil des Hintergrunds ausgleichen – und nun gehen Sie ein paar Schritte zurück und schauen sich Ihr Werk einmal aus einiger Entfernung und in Ruhe an. So kann man den Gesamteindruck besser überprüfen und Fehler leichter einschätzen. Es empfiehlt sich daher, öfters zurückzutreten.
Der Sinn unserer Übung liegt im Beobachten und Festhalten von Hell- und Dunkelflächen, nicht so sehr im Erreichen einer absolut natürlichen Farbwiedergabe.
Sie haben erfahren, daß das Hinzufügen von Weiß eine Farbe zwar heller macht, aber auch kälter und kreidiger, und daß Schwarz sich beim Mischen fast wie Blau auswirkt, indem es Gelb grünlich werden läßt und Rot in Purpur trübt.

Ölfarben

Ölfarben sind in großer Auswahl erhältlich. Entscheidendes Qualitätsmerkmal ist die jeweilige Zusammensetzung der Pigmente. Sie bestimmt Eigenschaften wie Leuchtkraft, Beständigkeit und nicht zuletzt auch den Preis.

Was sind die Unterschiede zwischen Studien- und Künstlerfarben?
Unter den angebotenen Ölfarben kann man grundsätzlich zwischen Studien- und Künstlerfarben unterscheiden. Künstlerfarben sind um einiges teurer als Studienfarben, da sie aus allerfeinsten Farbpigmenten hergestellt und mit wenig Öl zu fester Konsistenz gebunden werden. Sie sind intensiver und widerstehen dem schädlichen Einfluß von Licht und Luft länger. Viele Studienfarben bestehen dagegen aus synthetisch hergestellten Pigmenten und werden zum Teil mit Füllstoffen wie Kalk versetzt. Diese Füllstoffe verändern zwar nicht die Farbpigmente selbst, beeinträchtigen jedoch deren Farbintensität und Ausgiebigkeit. Das merken Sie besonders beim Mischen, weil dann die Farbtöne der Studienqualität umso schneller ihre Leuchtkraft verlieren, je mehr man sie mit anderen Farben mischt.

Muß Ölmalerei teuer sein?
Die Preise für Ölfarben sind von Hersteller zu Hersteller unterschiedlich. Sie richten sich nicht nur nach der Tubengröße, sondern auch nach den jeweils verwendeten Farbpigmenten.
Am preisgünstigsten sind Erdfarben. Sie gewinnt man aus natürlichen Mineralstoffen, wie zum Beispiel Umbra natur. Spektralfarben – Kadmiumgelb und Kobaltblau – kosten das Dreifache, und einige Farben wie Cölinblau und Kadmiumrot sind schon kleine Kostbarkeiten. Hier lohnt es sich, Farben in Studienqualität anzuschaffen.

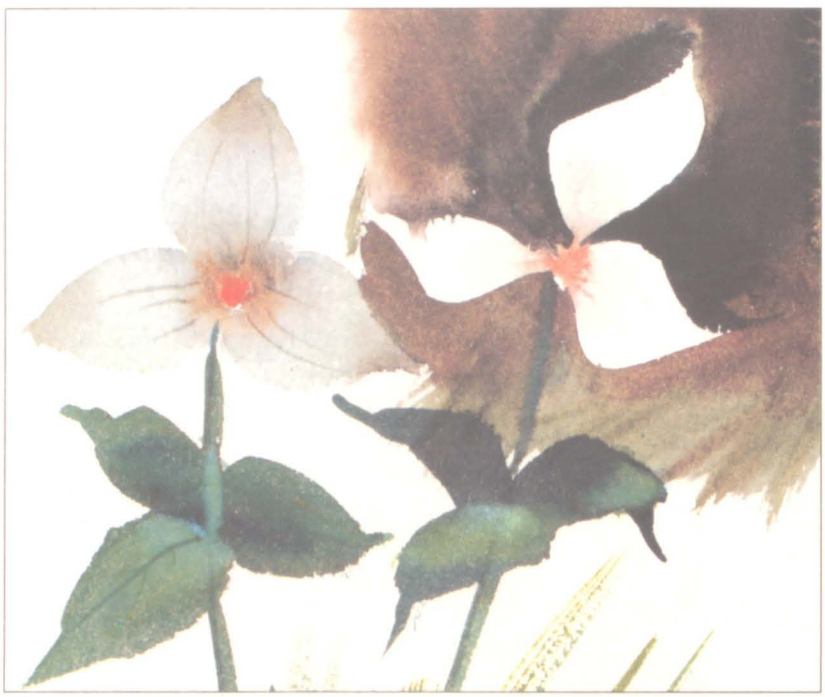
Was bedeuten die Sternchen auf den Tuben?
Viele Hersteller geben auf den Tubenbanderolen den Grad der Lichtempflindlichkeit an. Dabei bedeutet eine hohe Anzahl von Sternchen hohe Lichtbeständigkeit der Farbe und geringere Anzahl abnehmende Lichtbeständigkeit. Es empfiehlt sich, beim Kauf in den Farbkatalogen der Händler nachzusehen, um die unterschiedlichen Angaben zu entschlüsseln. Am lichtbeständigsten sind Erdfarben wie Umbra natur und gebrannt, lichter und gebrannter Ocker oder Veron, grüne Erde. Die Auswahl an lichtbeständigen Farben ist groß, so daß man die Verwendung empfindlicher Farben vermeiden kann.

Für welche Farben soll man sich beim Kauf entscheiden?
Die angebotenen Ölfarben sind in ihrer Zusammensetzung und Bezeichnung nicht standardisiert. Es sind Farben verschiedener Hersteller unter ein und demselben Namen im Handel, die sich jedoch in ihrem Farbwert unterscheiden, d. h. wärmer oder kälter wirken können. Für den Anfang empfiehlt es sich, mit Farben verschiedener Marken zu experimentieren. Später wird man eine bestimmte Marke vorziehen, was den Vorteil hat, daß alle Farben gut aufeinander abgestimmt sind.

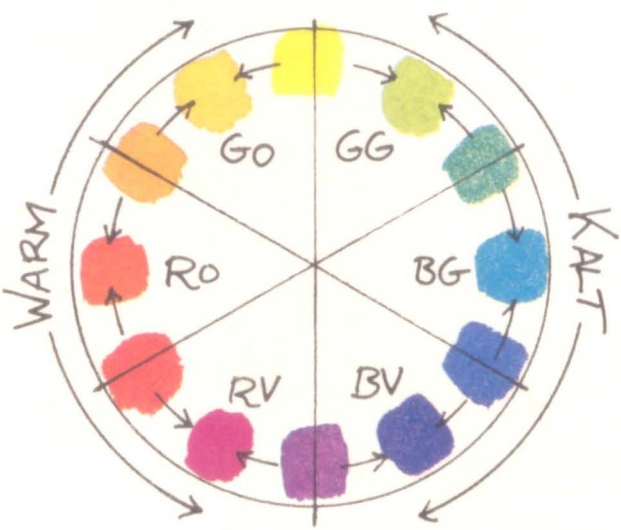
In wieweit beeinflußt der Ölanteil der Farben ihr Deckungs- und Lasurvermögen?
Einige Farben enthalten mehr Öl als andere. Das veränderte Mischungsverhältnis zu Gunsten des Ölanteils verbessert die Streichfähigkeit der Farben.
Diese Farben sind zudem stark lasierend, wie z. B. Alizarinrot oder Grüne Erde. Neben der veränderten Konsistenz, die maßgeblich den Charakter des Farbauftrags und dessen Wirkung bestimmt, ändert sich auch das Trocknungsverhalten der Farben: Sie benötigen eine vergleichsweise recht lange Zeit, um „richtig" durchzutrocknen.
Farben mit durchschnittlichem Ölgehalt, wie Lichter Ocker natur sind halbdeckend. Weiß hat den geringsten Ölanteil und ist deshalb die festeste, am stärksten deckende Farbe aus der gesamten Palette der Ölfarben.

Vorschau auf Heft 3

Zauberhafte Blumen in **AQUARELL** sind kein Problem, wenn Sie Pinselstriche gut beherrschen. Wir stellen die wichtigsten Techniken vor.
Unsere erste Übung mit **PASTELL** bringt Ihnen eine eindrucksvolle Ansicht von Venedig.



BUNTSTIFTE sind nicht nur für Kinder interessant. Sie können sie durchaus auch kunstvoll in Ihren Bildern einsetzen. Üben Sie die Grundtechniken dieses oft unterschätzten und preisgünstigen Zeichengeräts.
IM ATELIER erklärt die amerikanische Künstlerin Martha Armstrong, wie sie das besondere Wesen von Landschaften erfaßt und künstlerisch umsetzt.
Farben bringen Leben in Ihre Bilder. Was der Begriff Farbe eigentlich bedeutet, und wie Sie Farben gekonnt und wirkungsvoll einsetzen, zeigt unsere Rubrik **SEHEN UND VERSTEHEN**.



DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 3

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 3

AQUARELL

Pinselführung beim Aquarellieren 57
Grundsätzliche Pinseltechniken 59
Einfach aber wirkungsvoll 61

BLEISTIFT

Grauwerte 63
Übung: Landschaft mit Buschwerk 64

IM ATELIER

Martha Armstrong 66

SEHEN UND VERSTEHEN

Einmaleins der Farbe 68

PASTELL

Mit Pastell umgehen 72
Übung: Venedig 73

ÖLMALEREI

Neutrale Farben mischen 76
Übung: Zwiebeln 77

BUNTSTIFT

Vielseitiger Buntstift 80
Linienarten 83

MATERIALKUNDE

Aquarellpinsel Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

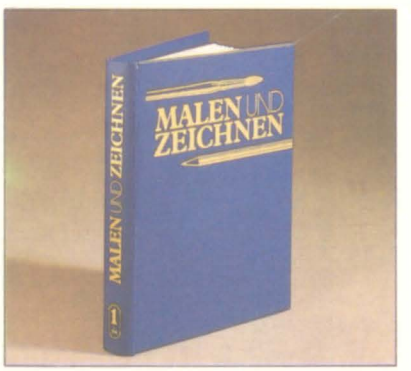
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
57, 58 Charles Reid; 61, 62 Zoltan Szabo; Titel, 63–65, 73–75 Harry Borgman; 66, 67 Elizabeth Leonard; 68, 80, 81, 83, 84 Bet Borgeson; 69 Tom Hill; 70, 71 Charles Reid; 72 Dennis Frost; U 3 Tom Hill
Bildmaterial auf den Seiten 77–79 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH, Schwäbisch Hall

Pinselführung beim Aquarellieren

Die Technik der Pinselführung ist wesentlicher Bestandteil der Aquarellmalerei. Der Gesamteindruck des Bildes wird maßgeblich durch die Art und Weise beeinflußt, wie Sie Farben mit dem Pinsel auftragen.

Dieses Bild „Gelbe Iris", gemalt von Charles Reid, zeigt, wie durch einige bedachtsam gewählte und mit etwas Übung ausgeführte Pinselstriche Blumen und Blätter ihre Struktur erhalten.

Es gibt viele verschiedene Möglichkeiten, einen Aquarellpinsel zu halten. Unsere Abbildungen zeigen einige gebräuchliche. Am besten, Sie experimentieren und finden selbst heraus, welche Handhaltung für Sie bequem ist und Ihnen größtmögliche Kontrolle über den Pinsel verschafft. Damit die Pinselstriche frei fließen können, vollziehen Sie die Bewegung mit Ihrem ganzen Arm, es sei denn, Sie malen feinste Einzelheiten. Wenn Sie dagegen – wie beim Schreiben – nur aus dem Handgelenk malen, sehen Ihre Pinselstriche steif und gezwungen aus. Die Hersteller bieten Pinsel mit verschiedenen Haarlängen an. Ein Pinsel mit kurzem Haar ist leichter zu handhaben als einer mit längerem Haar. Mit letzterem lassen sich jedoch lockerere und fließendere Striche aufs Papier bringen.

Die Breite des Pinselstrichs ist vom Druck abhängig, den Sie auf den Pinsel ausüben. Wenn Sie dünne Pinselstriche machen möchten, sollten Sie mit der äußersten Spitze des Pinsels über das Papier gleiten. Drücken Sie den Pinselkopf stärker auf, erzielen Sie breitere Striche.

Variieren Sie ruhig einmal die Menge der Farbe, die Sie mit dem Pinsel aufnehmen. Sie bekommen so ein Gefühl dafür, wie weit der Pinselstrich reicht, und Ihr Schwung gewinnt an Sicherheit.

Sicherer Halt

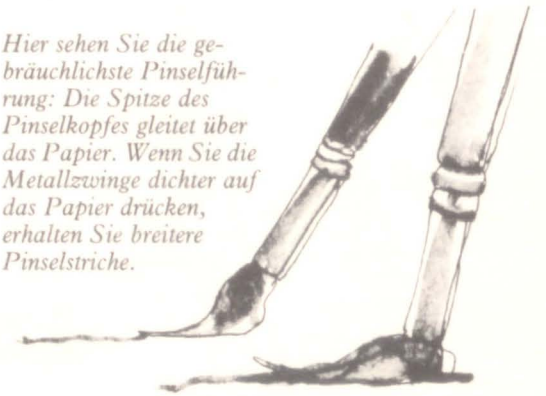
Um größere Kontrolle über den Pinsel zu haben, können Sie Ihre Hand auf dem Papier abstützen. Damit Ihre Malerei geschützt wird, sollten Sie dann ein sauberes Blatt Papier unter Ihre Hand legen.

Für Ihre Übungen ist ein mittelgroßer Rundpinsel (Nr. 6) aus Marderhaar hervorragend geeignet. Wenn Sie damit die Pinselführung gut beherrschen, dann können Sie mit anderen Größen und Formen experimentieren. Besonders ausdrucksvolle Pinselstriche erzielen Sie mit Flachpinseln oder chinesischen Bambuspinseln.

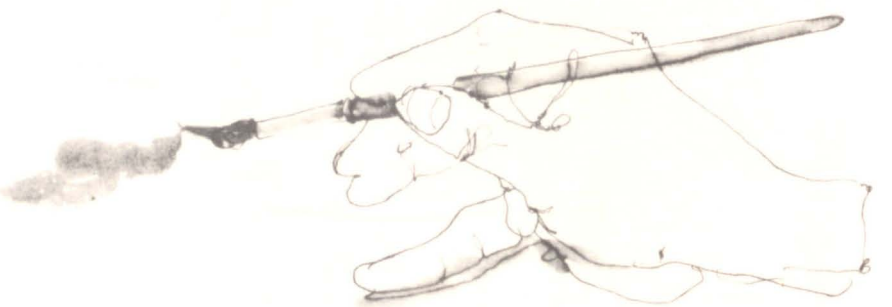
Um die Führung des Pinsels zu erleichtern, kann es manchmal nützlich sein, die Hand auf dem Papier abzustützen. Benützen Sie die Handkante, eventuell mit Unterstützung des kleinen Fingers. Legen Sie ein sauberes Stück Papier unter Ihre Hand, um Ihr Bild zu schützen.

Eine häufig verwendete Handhaltung beim Aquarellieren: Halten Sie Ihre Hand entspannt, und fassen Sie den Pinsel in der Mitte des Stieles, ungefähr ein bis zwei Fingerbreit oberhalb der Metallzwinge.

Halten Sie den Pinsel nur dann an der Metallzwinge fest, wenn Sie auf der fortgeschrittenen Malerei feinste Einzelheiten anbringen möchten. Diese Handhaltung bewirkt die größte Kontrolle über den Pinsel.



Hier sehen Sie die gebräuchlichste Pinselführung: Die Spitze des Pinselkopfes gleitet über das Papier. Wenn Sie die Metallzwinge dichter auf das Papier drücken, erhalten Sie breitere Pinselstriche.



Grundsätzliche Pinseltechniken

Versuchen Sie einmal, Pinselstriche verschiedener Größe und Form hervorzubringen: breite, dünne, gerade, gebogene, lange und kurze. Bei langen Pinselstrichen achten Sie darauf, daß Sie genügend Farbe aufnehmen, um den Strich zu Ende führen zu können.

Wechseln Sie das Tempo Ihrer Pinselstriche: einige lang und langsam, andere kurz und schnell. Sie können auch einmal versuchen, für Pinselstriche unterschiedliche Mengen von Farbpigment aufzunehmen: Tröpfeln Sie naß-in-naß ein wenig Farbe zusätzlich auf das Ende einiger Pinselstriche.

Wenn Sie sich sicher mit dem Pinsel fühlen und verschiedene Pinseltechniken beherrschen, können Sie diese Fähigkeiten auch schon einsetzen, um Motive zu malen: Blumen mit zarten Blütenblättern an schwungvollen Stengeln bieten sich ebenso an wie herbstliche Bäume mit bizarren Ästen.

Lange, wellenförmige Pinselstriche auf einem halbtrockenen Verwaschauftrag. Härtere und weichere Konturen erzeugen Sie, indem Sie das Papier vorher ungleichmäßig befeuchten. Wenn Sie das Malbrett zusätzlich etwas schräg stellen, fördern Sie damit das Verlaufen der Farben nach unten.

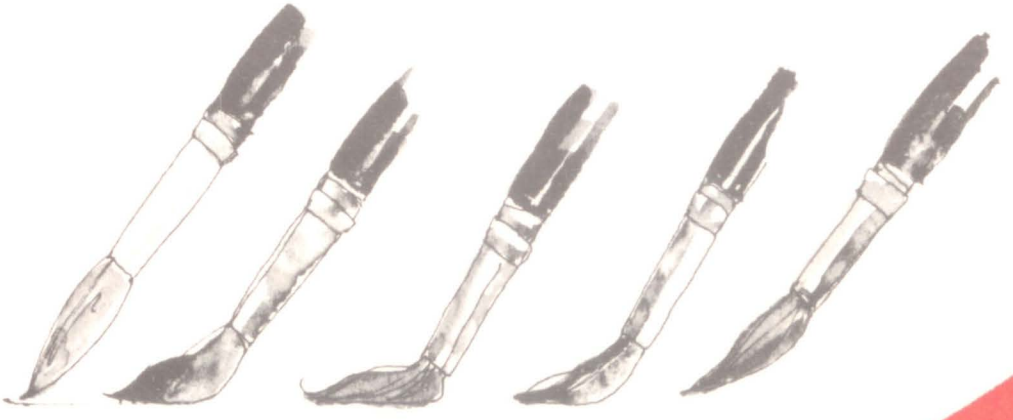
GRANULIEREN

Diese Technik wird oft verwendet, um einen texturierten Farbauftrag zu bewirken. Am besten eignet sich rauhes Aquarellpapier und ein Borstenpinsel – Marderhaar dürfte für den Anfänger zu weich sein. Nehmen Sie mit dem Pinsel Farbe auf, drücken Sie den größten Teil der Feuchtigkeit aus, und fahren Sie mit dem „trockenen" Pinsel rasch über die rauhe Oberfläche des Papiers. Die Farbe dringt dabei nicht in die Poren des Papiers ein und hinterläßt ein locker punktiertes Muster.

Schmale, langgezogene Pinselstriche mit einigen kurzen, schnellen Strichen angefügt.

Rasche, ausdrucksvolle Pinselstriche

Ein einziger „trokkener" Pinselstrich fortlaufend von links nach rechts.



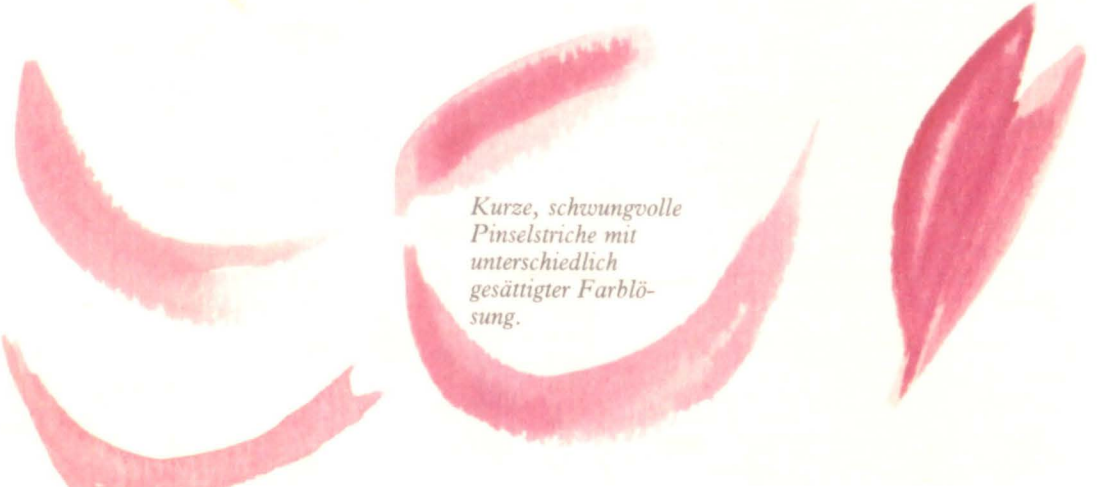
Beim schwungvollen Strich verformt sich der Pinselkopf und verleiht der Farbe Struktur.

WIE SIE EINEN PINSELSTRICH ZIEHEN
Ihr Pinselstrich wird umso schöner, je mehr Sie auf die Gleichmäßigkeit und schwungvolle Ausführung des Bewegungsablaufes achten. Beinahe von selbst entstehen die zarten Formen zauberhafter Blüten.

Kurze, sorgfältige Pinselstriche mit ein wenig trockener Farbe in einer Ecke.

Kurze, breite, gebogene Pinselstriche, die durch eine Drehung des Handgelenks hervorgerufen werden.

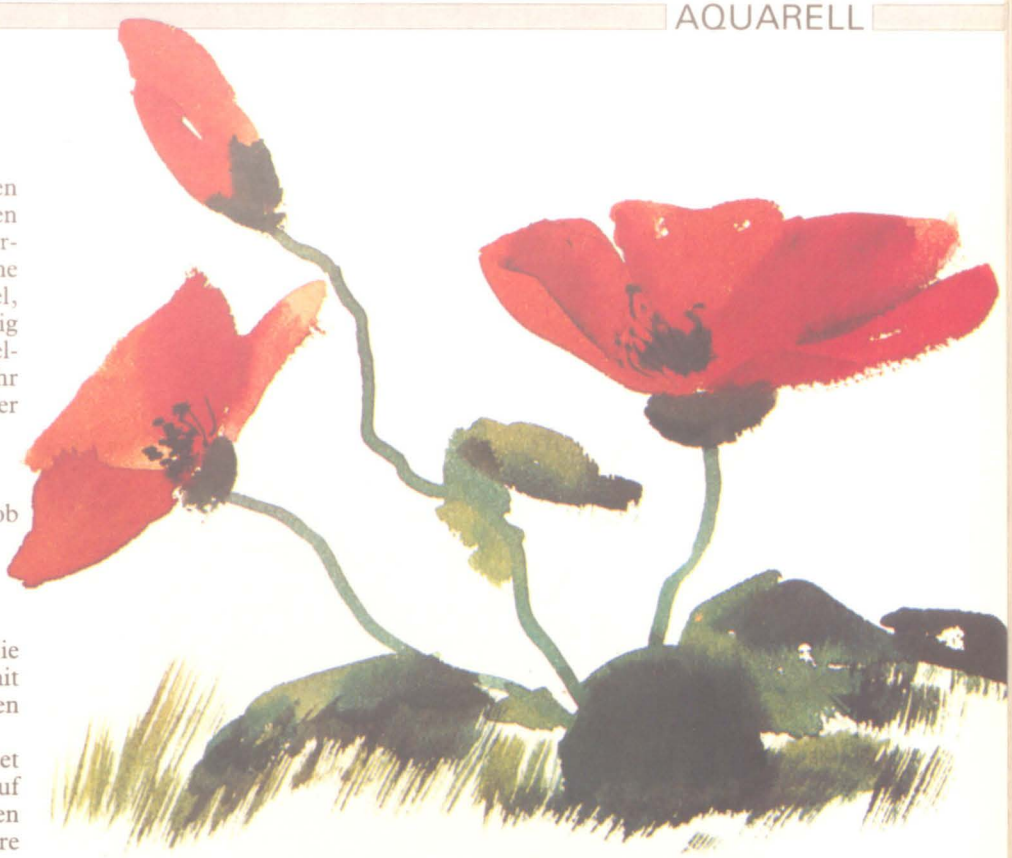
Kurze, schwungvolle Striche mit trockenem Pinsel.



Kurze, schwungvolle Pinselstriche mit unterschiedlich gesättigter Farblösung.

Einfach aber wirkungsvoll

Die Blütenblätter dieses üppigen Mohns werden mit kurzen, klaren Pinselstrichen, die einander überschneiden, gemalt. Lange, dünne Pinselstriche formen die Stengel, während die Blätter sehr großzügig mit kurzen Pinselstrichen aquarelliert sind. Das Gras entsteht aus sehr dünnen, vertikalen Strichen mit der Pinselspitze.



Seerosen

Die Blüte und die Blätter sind grob skizziert. Ihre Flächen werden weiß belassen und der Rest des Papiers mit dunklem Farbauftrag verwaschen. Die gewellten Spiegelungen im Wasser können Sie herstellen, wenn Sie naß-in-naß mit langen, freizügigen Pinselstrichen ihr bewegtes Muster malen.

Nachdem die Farbe getrocknet ist, werden die runden Blätter auf dem Wasser mit einem helleren Farbton gemalt und durch dunklere Pinselstriche naß-in-naß belebt.

Welkende Blumen

Beginnen Sie mit einer Verwaschung des Hintergrunds. Solange die Farbe noch nicht völlig trocken ist, kann sie für die viereckigen Streifen der Blütenblätter mit der feinen Spitze eines Cutters wieder herausgeschabt werden.

Nachdem die Verwaschung getrocknet ist, malen Sie die Blumen, die Stengel und andere Einzelheiten. Die Blütenblätter links sind durch ein paar kurze Pinselstriche entstanden, die Stiele der Blüten aus langen, durchgehenden Strichen. Mit ganz kurzen, schnellen Pinselstrichen werden die Blättchen an den Stielen hinzugefügt.

Waldlilie

Die Formen der linken Blüte sind mit kurzen, fließenden Pinselstrichen geschaffen, die in der Spitze der Blütenblätter enden. Das Rot in der Mitte wird naß-in-naß gemalt und der Pinsel nur aufgetupft.

Die Formen der rechten Blütenblätter werden beim Einfärben ausgespart. Die Stiele der Blumen sind mit langen Pinselstrichen gemalt.

Grauwerte

Hell- und Dunkelwerte sind der Schlüssel zu einer Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten: Ihre Zeichnungen und Skizzen wirken lebendig und plastisch.

Bevor Sie versuchen, in Grauwerten zu zeichnen, sollten Sie in der Lage sein, verschiedene Helligkeitsstufen zu erkennen. Jedes Objekt hat seinen „Eigenwert". Mit diesem Begriff wird beschrieben, wie hell oder dunkel der Gegenstand im Verhältnis zu seiner Umgebung ist.

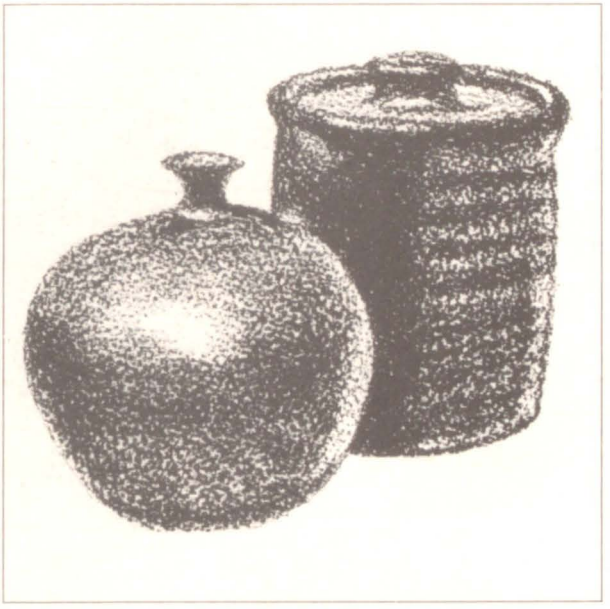
Manche Zeichner setzen zu Beginn in ihre Zeichnungen nur Schatten ein, um den Gegenstand räumlich aussehen zu lassen: Das reicht jedoch nicht aus. Die helleren Zonen und Glanzlichter sind genauso wichtig. Zwischen dem dunkelsten und hellsten Ton befindet sich eine ganze Skala von Zwischenstufen.

Um die verschiedenen Grauwerte wirkungsvoll und stimmig zu plazieren, muß die ganze Vielfalt der unterschiedlichen Hell-Dunkel-Verteilung auf einem Gegenstand erkannt und in der Zeichnung angelegt werden.

Zuerst entscheiden Sie, wo Glanzlichter oder die stärksten Lichtreflexionen stehen sollen. Diese Stellen bleiben weiß. Dann schaffen Sie Übergänge zum Eigenwert, wie er bei gleichmäßiger Beleuchtung erscheint. Mit einem mittelweichen Bleistift zeichnen Sie zuerst drei bis vier gleichmäßig abgestufte Grauflächen. Dann betonen Sie die dunkleren Schattenzonen der Eigenwerte mit kräftigen Strichen eines weichen 4B-Bleistiftes.

Umrißlinie und Verwischen der Grauwerte
Diese Illustration wurde auf normalem Zeichenpapier mit weichem Bleistift gezeichnet. Die mit einem 4B-Bleistift recht dick gezogene Umrißlinie bestimmt die Gesamtform der Krüge. Es sind jedoch erst die verschiedenen Grauwerte, die ihnen den Anschein räumlicher Ausdehnung geben. Um gleichmäßige Übergänge zu erzeugen, wurden die Töne vorsichtig mit einem Stückchen Papier ineinander verwischt.

Reine Grauwerte
Hier zeichnete der Künstler nur mit sorgsam abgestimmten Grauwerten, ohne Umrißlinien. Das Papier ist gleichmäßig und grob gerippt. Es eignet sich deshalb für solche Effekte besonders gut. Bei leichtem Auftrag schimmert das Papier durch, da sich Graphit nur oben auf den Rippen und nicht dazwischen absetzt.



Streuung der Grauwerte
Damit der Bleistiftauftrag porös wirkt und eine durchsichtige, flimmernde Qualität bekommt, wurde für diese Zeichnung rauhes Aquarellpapier genutzt. Die Töne gehen unmerklich ineinander über, und sogar in den dunkelsten Schattierungen bleibt die porige Qualität des Papiers sichtbar.

Übung: Landschaft mit Buschwerk

Dieser Ausschnitt einer felsigen Landschaft in Bleistift von Harry Borgmann zeigt sehr schön, wie man eine Zeichnung Schritt für Schritt in Grauwerten aufbauen kann und dadurch den Objekten plastische Form verleiht.

1. Umrisse zeichnen

Nehmen Sie ein Stück normales Zeichenpapier mit leicht gerauhter Oberfläche. Mit einem HB-Bleistift zeichnen Sie die Grundumrisse mit leichten, lockeren Strichen. Dabei sollten Sie darauf achten, daß die Größen und Proportionen der einzelnen Gegenstände richtig wiedergegeben werden.

Passen Sie die Linienarten auch dem Charakter der Gegenstände an: Glatte, geschwungene Linien für die Hügel und Berge und spontane Zick-Zack-Linien für Büsche und Kräuter. So setzen Sie Form und Struktur der Landschaft von vornherein um.

1

2. Die hellste Stufe

Eine Zeichnung beginnt man am besten, indem man sich von hellen zu dunklen Bildbereichen vorarbeitet. Das weiße Papier ist dabei immer der hellste Ton. Stets sollte man es vermeiden, nachträglich dunkle Tonflächen mit dem Radiergummi aufzuhellen, denn dabei verschmiert die Zeichnung.

Die helleren Grauwerte sollten mit leichten Strichen (HB) angedeutet werden – mit einem weicheren 2B- oder 4B-Bleistift könnten Sie schon zu dunkel wirken. Behalten Sie einen gleichmäßigen Druck bei, aber variieren Sie Ihren Strichstil und passen Sie ihn den Formen und der Oberfläche der Gegenstände, die Sie zeichnen, an:

Eher „kritzelige" Striche eignen sich hervorragend für das Laub der Büsche, und horizontale Striche sind ideal für den Himmel und den Boden des Tales.

Formen, die ganz bestimmte Konturen haben, z. B. die Felsen, sollten den Verlauf Ihrer Striche bestimmen, damit der Eindruck von Tiefe und Form verstärkt wird.

2

3. Die mittleren Grauwerte

Jetzt nehmen Sie einen 2B-Bleistift und schneiden ihn mit einem Messer keilförmig zu, um damit schmale und breite Striche zeichnen zu können. Geben Sie der hinteren Felsformation mit dichten parallelen Strichen einen mittleren Grauwert.

Dann verstärken Sie den Druck des Bleistiftes und schaffen mit Zick-Zack-Strichen die Büsche und Sträucher. Wenn Sie bei den Büschen im Vordergrund angelangt sind, zeichnen Sie dünn die Umrisse der Zweige. Die Struktur der Zweige sollte auf dem Papier weiß belassen werden und sich wie eine Negativsilhouette vor einem dunkleren Hintergrund abheben.

3

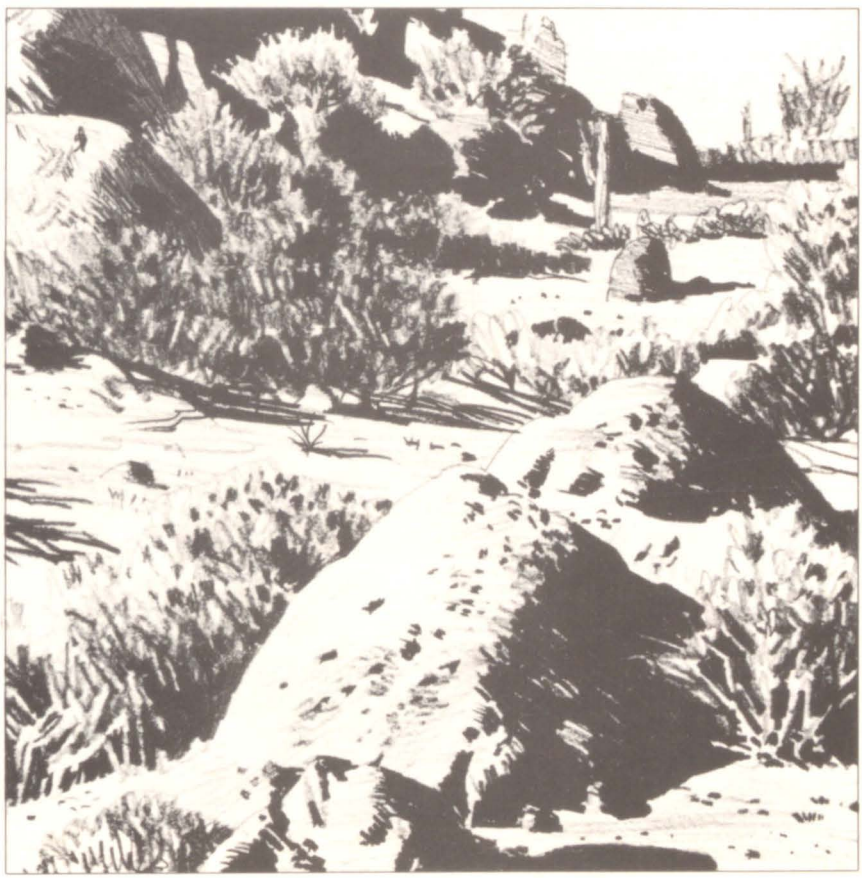
4. Schatten und Akzente

Jetzt können die dunkelsten Graustufen eingesetzt werden, die dann alle vorher gezeichneten Elemente miteinander verbinden.

Nehmen Sie einen 4B-Bleistift, der weich genug ist, um eine größere Pigmentdichte auf das Papier bringen zu können. Da die Felsgruppe im Hintergrund im Schatten liegt, muß mit starkem Druck gezeichnet werden. Dabei arbeiten Sie um die Büsche herum, lassen aber die Partien aus, die Licht reflektieren.

Fügen Sie den Büschen und Bäumen auf dem Talgrund Schatten hinzu, und modellieren Sie die Felsen im Vordergrund mit starken, ihren Konturen folgenden Strichen.

Um die Unebenheiten stärker hervorzuheben, setzen Sie zum Schluß tiefschwarze Schattenakzente auf die von der Sonne beschienenen Felspartien im Vordergrund.



4

WAS SIE BRAUCHEN:
Ein Blatt normales Zeichenpapier. HB, 2B, 4B-Bleistifte.

Martha Armstrong

„Viele meiner Bilder", verrät Martha Armstrong, „entstehen aus Motiven, die ich von meinem Atelierfenster aus sehe – die ich in Ruhe erforschen kann.

Wenn ich einmal eine Umgebung durch und durch kenne, schwindet ihre berauschende Atmosphäre, und ich verlege mein Atelier. Meine Malerei lebt von der Herausforderung des Neuen.

Mein Ansatz variiert stark, je nach Größe der Leinwand. Kleine Bilder male ich rasch. Dafür ist Unmittelbarkeit, das schnelle Erfassen von räumlichen Gegebenheiten ebenso entscheidend wie die Fähigkeit, sehr schnell auf die besondere Stimmung der Tageszeit angemessen zu reagieren.

Aber wenn ich mich einer komplexeren Szenerie gegenübersehe, habe ich meist das Gefühl, daß eine Darstellung in größerem Maßstab angemessen ist. Doch diese größeren Gemälde fallen mir schwer.

Bei der ‚Landschaft in Vermont – Hochsommer' beispielsweise gefielen mir die Kompositionen aus horizontalen und vertikalen Linien und die Art und Weise, wie sie einen Kontrast zum Winkel des Hügels sowie des Atelierdachs bildeten. Das alles wollte ich in mein Bild bringen, und ich verbrachte viel Zeit damit, die Formen und die Raumaufteilung zu entwickeln. Während das Bild entstand, wechselten viele Dinge ihren Platz, und die Farben veränderten sich ebenfalls. Das Endergebnis ist eine Art Collage aus Farbflächen, die korrespondieren und so das ganze Bild zusammenhalten."

MEINE ARBEITSWEISE

„Obwohl ich mit Ölfarben male, beginne ich im allgemeinen mit einer Kohlezeichnung, an die ich mich selten genau halte. Kohle vermischt sich schnell mit Ölfarbe und verschwindet völlig, wenn ich sie vorsichtig verwendet habe.

Ich mische die Farben auf der Palette, aber wenn ich mich für bestimmte Farben entschieden habe, heißt das nicht, daß sie sich nicht mehr ändern können. Meine Bilder sehen am Ende meistens nicht so aus, wie ich sie geplant habe. Um die Oberfläche lebhaft zu gestalten, trage ich neue Farbe mit vier oder fünf schnellen Pinselstrichen auf."

„Landschaft in Vermont – Hochsommer", Öl auf Leinwand, 127 cm × 157 cm. Martha Armstrong stellt die Szene in großem Maßstab dar, damit alle entscheidenden Elemente deutlich gezeigt werden können.

„North Pond – Spiegelungen", Öl auf Leinwand, 38 cm × 53 cm. Um die Wasserspiegelungen an einem stillen Tag einzufangen, verwendete die Malerin große Sorgfalt auf die subtilen Farbunterschiede.

„North Pond – mit Wolkenhimmel", Öl auf Leinwand, 46 cm × 52 cm. Martha Armstrong vermittelt durch die spontan verwendeten Farben einen starken Eindruck von der Wolkenfülle.

Einmaleins der Farbe

Jede Farbe hat drei Eigenschaften: Farbton, Farbwert und Farbintensität.

Ein Farbkreis, der Primär-, Sekundär- und Komplementärfarben zeigt. Dieser Kreis wurde mit Buntstiften gemalt.

FARBKREISE
Der Farbkreis ist ein Konzept; Sie können ihn sich in jeder beliebigen Technik herstellen. Da es keine reinen Farbpigmente gibt, lassen sich nie ganz präzise Mischungen vornehmen. Die Farben auf diesem Kreis vermitteln aber dennoch wichtige Richtlinien.

Hinter dem Wort „Farbton" verbirgt sich die Farbbezeichnung: beispielsweise rot, grün, blau oder gelb. Um den Ton einer Farbe zu verändern, fügt man einen anderen hinzu. Mit Farbwert ist die Helligkeit bzw. Dunkelheit einer Farbe gemeint. Je nachdem, ob einem Farbton mehr Weiß oder Schwarz hinzugefügt wird, spricht man von einer Abstufung der Farbe in verschiedene Hell- oder Dunkelwerte.

„Intensität" bezieht sich auf die Leuchtkraft und Reinheit einer Farbe. Ein Farbton von starker Intensität wirkt lebendig und satt, während ein Farbton von schwacher Intensität eher matt erscheint. Der Farbkreis zeigt Gelb mit hoher Intensität gegenüber Violett mit niedrigerer Intensität. Das Wort matt bedeutet in diesem Zusammenhang nicht et-

wa düster oder langweilig – es ist nur ganz einfach der Gegensatz zu leuchtend, rein, ins Auge stechend.

Reines Rot, Gelb und Blau können nicht aus anderen Farben gemischt werden. Man nennt sie deshalb Primär- oder Grundfarben. Wenn Sie sich einen eigenen Farbkreis anfertigen, verteilen Sie die Primärfarben in gleichem Abstand zueinander.

Primär- und Sekundärfarben

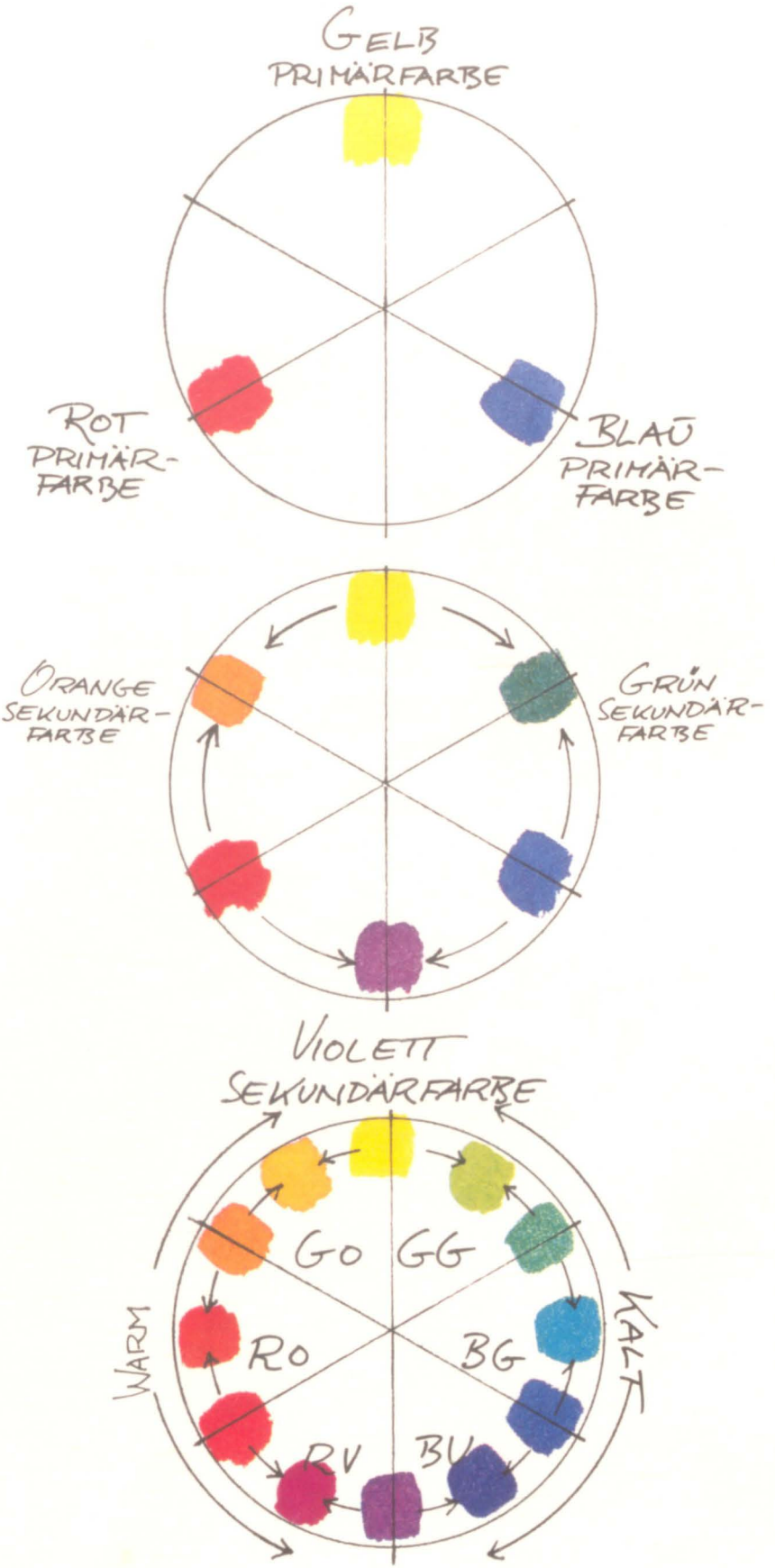
Mischungen aus zwei Primärfarben bezeichnet man als Sekundärfarben. Orange ist aus Rot und Gelb gemischt, Grün aus Gelb und Blau, Violett aus Rot und Blau. Fügen Sie die Sekundärfarben in Ihrem Farbenkreis hinzu, indem Sie Ihre Primärfarben mischen. Mit Hilfe des Kreises können Sie auf einen Blick die Komplementärfarbe (Gegenfarbe) zu jeder Farbe erkennen. Sie liegt ihr im Farbkreis gegenüber. Beachten Sie, daß eine Primärfarbe jeweils eine Sekundärfarbe als Komplementärfarbe hat. Eine Primärfarbe liegt nie einer anderen Primärfarbe gegenüber. Rotorange, Gelbgrün und Blauviolett entstehen, indem man eine Primärfarbe mit einer Sekundärfarbe mischt. Tragen Sie diese Farben, die man Tertiärfarben nennt, in Ihren Farbkreis ein. Sie besitzen nun einen Überblick über die wichtigsten Farbtöne mit Ausnahme von Schwarz und Weiß.

Kalte und warme Farben

Manche Farben wirken warm, andere wirken kühl. Wenn Sie den Farbkreis in zwei Hälften teilen, indem Sie in Gedanken einen Schritt von Gelb nach Violett machen, können Sie feststellen, daß auf der rechten Seite die warmen und lebendigen Rot- und Orangetöne liegen, während auf der linken Seite die kühlen und beruhigenden Grün- und Blautöne stehen. Was ist aber mit Gelb?

Das Gelb zum Orange hin ist ein warmes Gelb, wohingegen der gelbe Abschnitt auf der grünen Seite ein kaltes Gelb ist. Das gleiche gilt für Violett; es ist wärmer in Richtung Rot und kälter in Richtung Blau.

Verwandte Farben liegen im Farbenkreis nebeneinander. Sie haben eine Farbe gemeinsam – für Gelborange, Orange und Rotorange beispielsweise ist es das Orange, und Blaugrün, Blau und Blauviolett haben die Farbe Blau gemeinsam.



Die Begriffe, die wir Ihnen hier erklärt haben, sind Malern geläufig. Sie helfen zwar, Farben zu erläutern, aber sie sind nicht im eigentlichen Sinn wissenschaftlich. Es handelt sich hier eher um Richtlinien, die es Malern erleichtern, Farben geschickter und wirkungsvoller in ihrem Werk einzusetzen.

Farbkomposition

Um zu verdeutlichen, wie Sie das Zusammenwirken von Komplementärfarben nutzen können, um ein Gemälde ausgewogen und ausdrucksstark zu gestalten, und wie Sie mit nahverwandten Farben Harmonie schaffen können, zeigen wir Ihnen ein Aquarell und ein Ölgemälde. Beide Werke sind von Charles Reid geschaffen.

Komplementärfarben

Nur wenige Gemälde sind mit reinen Komplementärfarben gemalt, weil die Wirkung grell und unangenehm sein kann. Natürlich gibt es immer Ausnahmen: Einige hervorragende abstrakte Bilder sind mit reinen Komplementärfarben geschaffen worden. Die meisten gegenständlichen Maler verwenden jedoch Komplementärfarben nur für Farbakzente und um ein Gleichgewicht herzustellen.

Der entscheidende Punkt im Farbkonzept zum Aquarell-Stillleben von Charles Reid ist der Kontrast zwischen dem blauen Krug, den gelben Blumen und der Orange. Für manchen Betrachter mag der Kontrast zwischen Krug und Orange etwas zu groß erscheinen. Es bleibt Ihrem Geschmack überlassen zu beurteilen, ob der Maler zu weit gegangen ist!

Beachten Sie, wie sorgfältig der Maler eine Anzahl verschiedener Gelbtöne dazu benutzt, um im Bild ein Gleichgewicht herzustellen. Die gelben Narzissen, die Zitrone und die gelben Stellen im Gras in der Ferne (alles nahverwandte Farben) beziehen sich aufeinander und geben dem Bild Halt. Charles Reid plaziert auch die Grüntöne an ausgewählten Stellen im Bild. Dadurch gleichen sie sich ebenfalls gegenseitig aus und treten mit den anderen Farbtönen in eine Wechselwirkung.

Neutrale Farben

Wenn Sie nichtverwandte Farben des Farbkreises miteinander mischen, sondern eine andere Auswahl von zwei und mehr Farbtönen, dann erhalten Sie eine neue Skala von Farben, die der Maler als „neutrale Farben" bezeichnet. Bei neutralen Farben denkt man oft nur an verschiedene Grau- und Brauntöne, aber rein technisch gehören auch ein graues Gelb dazu, bräunliches Rot und Violett, ferner Graugrün, bräunliches Orange und Blaugrau sowie zahlreiche Zwischentöne, die Sie im täglichen Leben umgeben.

Um diese Farben zu gewinnen, mischen Sie alle drei Primärfarben miteinander oder eines der Komplementärfarbenpaare. Spielen Sie mit verschiedenen Mischungsverhältnissen, je nach dem, welche Farbrichtung Sie anstreben. Wenn man Komplementärfarben mischt, besteht die Gefahr, daß sie möglicherweise einen sehr matten und trüben Mischton erhalten. Sie können das vermeiden, indem Sie einen Farbton mit einem anderen mischen, der mit der Komplementärfarbe eng verwandt ist.

Farben aufeinander abstimmen

Wenn Sie Farben aufeinander abstimmen, ist es wichtig, daß Sie sich langsam an ein Ziel heranarbeiten – so, als würden Sie eine Leiter herunterklettern, und nicht, als würden Sie vom Dach springen. Statt Weiß hinzuzufügen, um eine Farbe aufzuhellen, beginnen Sie lieber damit, daß Sie eine nahverwandte Farbe hinzufügen – indem Sie zum Beispiel Alizarin Krapplack dunkel mit Kadmiumrot mischen oder Kadmiumrot mit Kadmiumorange.

„Gelbe Narzissen und eine Orange", Charles Reid, Aquarell, 61 cm × 61 cm. Hier wird die Verwendung von Komplementärfarben demonstriert.

Rechts „River Street", Charles Reid, Öl, 41 cm × 51 cm. Dieses Gemälde in neutralen Farben verwendet eine Skala nahverwandter Farben von Mittelbraun bis Ockergelb.

Mit Pastell umgehen

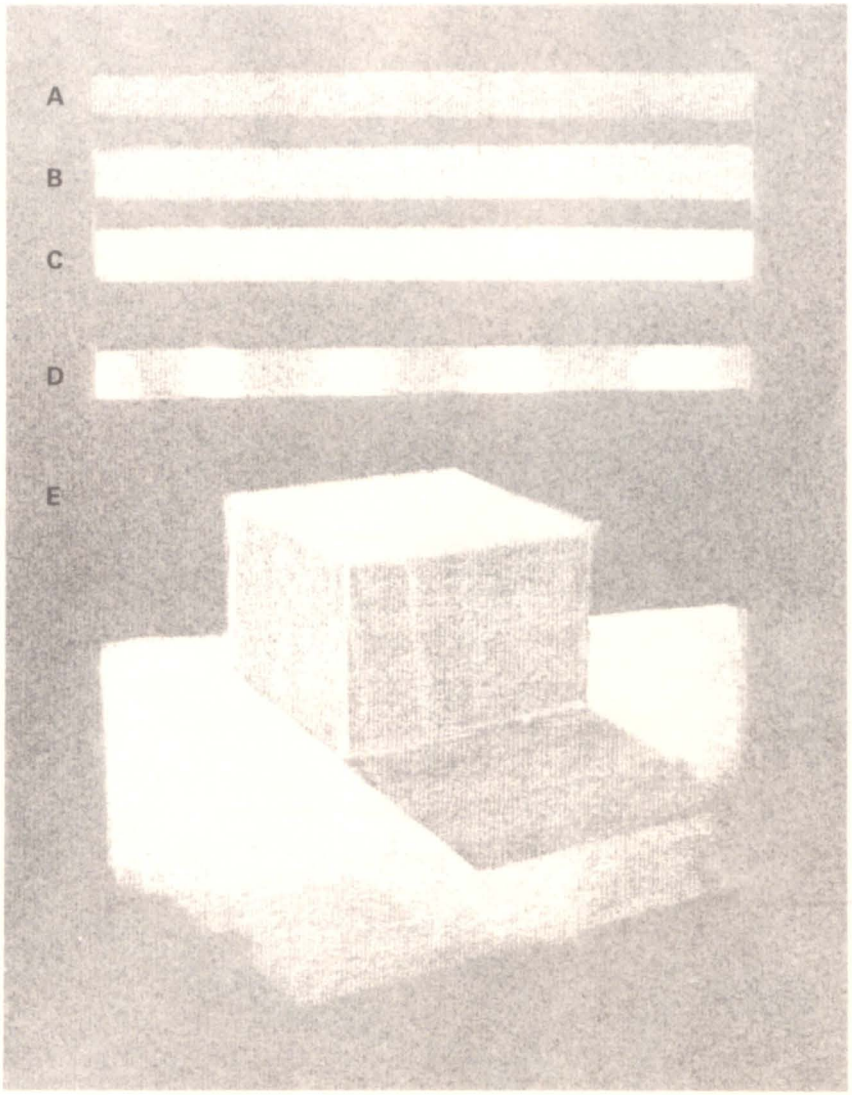
Weiche Pastellfarben bröckeln und verschmieren leicht auf dem Papier. Da die Pigmente lose gebunden sind, muß man die Stifte vorsichtig behandeln. Gerade diese Eigenschaften machen weiche Pastellfarben jedoch zu einem ausdrucksvollen und interessanten Medium.

Der besondere Reiz im Umgang mit Pastellfarben basiert im wesentlichen auf dem direkten Kontakt zur Maloberfläche; es gibt zwischen der Hand des Malers und den Pastellfarben kein „Werkzeug". Das Auftragen der Farbe wird somit „spürbar".

Achten Sie zunächst darauf, daß Sie das Papier gleichmäßig und glatt aufgespannt haben. Legen Sie einen zweiten Bogen oder Zeitungspapier unter. Dieses Papier schützt das Malpapier vor Unregelmäßigkeiten des Untergrundes und ermöglicht einen feinen Farbauftrag. Bevor Sie mit dem Malen beginnen, prüfen Sie, indem Sie mit den Fingerspitzen leicht über das Papier fahren, ob es fest genug gespannt ist.

Fühlen Sie auch die Papierstruktur. Es eignen sich Papiere mit linienförmiger Körnung (Ingres, Canson) oder die gröberen Aquarellpapiere. Eine feinere Wirkung erzielt man auf Japanpapier, das sowohl rauh als auch glatt erhältlich ist.

Brechen Sie ein ca. 1,5 cm langes Pastellkreidestück ab. Reiben Sie es längsseitig auf sehr feinem Sandpapier oder anderem rauhen Papier, bis eine glatte Oberfläche entsteht. Erst diese glatte Oberfläche gewährleistet gleichmäßigen Farbauftrag.



Druck richtig ausüben

Wiederholen Sie die links gezeigten Übungen mit weißem Pastell auf grauem Papier, und achten Sie dabei genau auf den Druck.

A Ziehen Sie mit der geschliffenen Längsseite der Pastellkreide unter leichtem, gleichmäßigem Druck einen waagerechten Strich übers Papier. Der Ton sowie die Intensität sollten dabei gleichmäßig ausfallen!

B Wiederholen Sie diese Übung; diesmal jedoch mit etwas stärkerem Druck. Sie werden entdecken, daß mit verstärktem Druck ein intensiverer und tieferer Farbton auf dem Papier entsteht.

C Ziehen Sie einen recht kräftigen Strich, um soviel Pigment wie möglich in das Papier einzureiben. Vergleichen Sie diesen Ton in seiner Intensität mit A und B.

D Ziehen Sie einen vierten Strich, und variieren Sie den Druck dabei, so daß der Farbton abwechselnd mehr und weniger intensiv auffällt.

E Zeichnen Sie einen einfachen Würfel, und geben Sie die verschieden hellen und dunklen Flächen in dieser Technik wieder. Nach diesen Übungen sollten Sie bereits den Zusammenhang zwischen Druck und Tonwert „erfühlen" können.

Tip

BEFESTIGUNG DES PAPIERS

Legen Sie unter das Blatt immer noch ein zusätzliches Papier. Einige Künstler schaffen sich sogar ein regelrechtes Polster aus einem halben Dutzend Seiten Zeitungspapier. Dadurch erhält die Papieroberfläche Elastizität, die einen sensibleren Pastellauftrag ermöglicht.

Übung: Venedig

Als Motiv für diese Übung wurde eine Ansicht von Venedig am späten Nachmittag ausgewählt. Die Sonne steht tief am Himmel und taucht die gesamte Szenerie in warmes Licht. Für den Malgrund eignet sich deshalb weiches, sandfarbenes Tonpapier mit rauher Körnung. Bevor Sie mit der rbeit beginnen, sollten Sie versuchen, die dominierende Farbe des Motivs zu erfassen und danach einen Papierton auswählen, der diesem Eindruck nahekommt.

1. Vorzeichnung

Zeichnen Sie nun mit einem dunkelgrauen Pastellstift grob die Formen auf. Konzentrieren Sie sich dabei auf die Umrisse der Gebäude, Ankerpfähle und Gondeln. Vermeiden Sie zu viele Details. Bei der Farbe beginnen Sie mit der Sonne in hellem Kadmiumgelb und geben ihre Spiegelung im Wasser mit ein paar energischen, kurzen Strichen wieder. Nehmen Sie ein helles Blau, um mit waagerechten Strichen und mittlerem Druck die Wellen auf dem Kanal anzudeuten. Dann nehmen Sie einen Papierwischer, und ebnen Sie damit vorsichtig alle Striche. Achten Sie darauf, daß Sie die Farbpigmente nicht in die Körnung des Papiers hineinreiben. Beobachten Sie dabei, wie die Papierfärbung sich optisch mit den Pastelltönen mischt und insgesamt der Eindruck warmen Sonnenlichts entsteht.

2. Gebäude im Hintergrund

Der nächste Schritt ist die Farbgebung der verschiedenen Gebäude. Benutzen Sie ein Stück mittelgraue Pastellkreide, und ziehen Sie mit seiner Längsseite leicht über die ganze Fläche der Gebäude. Der Druck beim Farbauftrag sollte zu den Gebäudeumrissen hin leicht nachlassen und die Farbe des Papiers stellenweise noch etwas durchschimmern. An den helleren Stellen der Gebäude fügen Sie Spuren von Hellgrau hinzu und verwischen diese mit der dunkleren Farbe. Es macht nichts, wenn Sie auch die Vorzeichnung dabei leicht verwischen – sie kann später wieder nachgezogen werden. Fahren Sie mit der Ausmalung der Gebäude fort, indem Sie ein Stückchen mittelhelles Indischrot leicht über die Backsteinfläche der Gebäude ziehen. Zeichnen Sie anschließend Schatten und dunklere Dachflächen mit Dunkelgrau, und mischen Sie die Pigmente diesmal nur wenig in das Papier und das lichtgraue Pastell ein. Die Sonne wirkt noch zu kühl. Deshalb überziehen Sie sie mit einem wärmeren Kadmiumgelb.

1

2

3. Lichtpunkte im Vordergrund

Nachdem die Farben der Gebäude im Hintergrund festgelegt sind, sollten Sie sich dem Vordergrund widmen. Dazu benutzen Sie die Kante eines Pastellstückchens in warmem Kadmiumgelb und zeichnen damit vorsichtig die von der Sonne angestrahlten Seiten der Ankerpfosten und die Buge der Gondeln. Tupfen Sie Spuren derselben Farbe auf die Abdeckplanen der Gondeln, dann wischen Sie sie ins Papier ein. Benutzen Sie den blassen Ton Vandyckbraun, und zeichnen Sie damit die hellen Flecken der Abdeckplanen mit formgebenden Strichen im Verlauf der Konturen ein. In diesem Stadium läßt sich noch einmal besonders gut feststellen, wie sehr die Auswahl des Papiertones dazu beiträgt, das Bild zusammenzuhalten. Mit Ausnahme der untergehenden Sonne bleibt der Himmel absichtlich unbemalt. Das Papier allein verleiht dem Bild seine Stimmung. Jeder zusätzliche Farbauftrag könnte die Töne und Farben, die Sie bis dahin aufgetragen haben, aus dem Gleichgewicht bringen.

3

PAPIER FÄRBEN

Wenn Sie kein Papier im passenden Farbton bekommen können, dann reiben Sie Pastellstaub der gewünschten Farbe mit einem Lappen in einen weißen Bogen.

4. Vordergrund-Silhouetten

Um die Entfernung über den Kanal zu den hinteren Gebäuden noch mehr zu betonen, benötigt der Vordergrund zusätzliche Kontraste. Verfahren Sie dabei sorgfältig, damit die schmalen Lichtreflexionen nicht übermalt werden. Spitzen Sie sich anschließend einen schwarzen Pastellstift an, und zeichnen Sie damit die dunklen Formen der Gondeln, so daß die Körnung des Papiers nahezu ausgefüllt wird. Dort, wo die Sitzfläche des linken Bootes endet, fügen Sie etwas dunkles Grau hinzu und reiben es mit einem Papierwischer in die schwarze Farbe ein. Bearbeiten Sie jetzt mit einem schwarzen Stift die Ankerpfosten, und vertiefen Sie so die dunkelsten Stellen; wiederum nicht so sehr, daß Sie sich nicht mehr deutlich von der Gondel abheben. Betrachten Sie nun

4

Ihr Bild. Überzeugen Sie sich, daß alle Elemente im Gleichgewicht stehen und Tonwerte ausreichend gegeneinander kontrastieren. Aber hüten Sie sich auch vor übertriebener Bearbeitung, weil sonst die Papieroberfläche vom Kreidestaub „erstickt“ wird.

5

5. Der letzte Schliff

Bis jetzt haben Sie das Bild als Ganzes bearbeitet und Ihre Aufmerksamkeit weniger den Details gewidmet. Diese Vorgehensweise sollten Sie sich als eine allgemeine Regel für das Malen und Zeichnen mit Pastellkreiden merken. Sie ermöglicht Ihnen, alle Farben und Töne in Gleichgewicht und Harmonie zu halten. Es ist immer viel einfacher, die Farben nach und nach hinzuzufügen, als sie nachträglich aufzuhellen oder gar zu entfernen.

Mit Einzelheiten geben Sie nun Ihrem Bild den letzten Schliff. Das Risiko, das Bild zu verwischen, vergrößert sich unweigerlich, je mehr Sie hinzufügen. Deshalb sollten Sie nun ein Stück Transparentpapier zwischen das Bild und Ihre arbeitende Hand legen. Auf diese Weise können Sie sich von Detail zu Detail vorarbeiten, wobei Sie das Transparentpapier jeweils ein Stück weiterschieben. Zeichnen Sie vorsichtig die Fenster und andere Details der Gebäude mit einem spitzen schwarzen Pastellstift. Es kann leicht vorkommen, daß Sie beim Einfügen von Details und anderen Akzenten feststellen, daß dadurch die Wirkung der größeren Farbflächen Ihres Bildes verändert wird. In einem solchen Fall sind z. B. die Schattenflächen auf den Gebäuden zu hell. Dann sollten Sie noch einmal mit Dunkelgrau darübergehen, damit Details und Schatten miteinander harmonieren. Vorsicht, daß der Auftrag nicht zu intensiv ausfällt, denn der dunklere Ton bewirkt auch eine stärkere Verschiebung der Gebäude zum Vordergrund hin. Es besteht deshalb die Gefahr, daß etwas von der Distanz zwischen Vorder- und Hintergrund verloren geht. Zum Schluß deuten Sie die Schatten in den Wellentälern an, indem Sie dem Vordergrund noch einige leichte dunkelgraue Striche hinzufügen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Zeichenbrett
- Ingres Papier (mittlerer Sandton), Transparentpapier
- Sandpapier und Papierwischer
- Pastellkreiden in folgenden Farben:
  Grau-hell, mittel und dunkel
  Vandyckbraun – besonders hell und dunkel
  Indischrot – mittel
  Kobaltblau – hell
  Kadmiumgelb – hell und mittel
- Pastellstifte in Schwarz und Dunkelgrau.

Neutrale Farben mischen

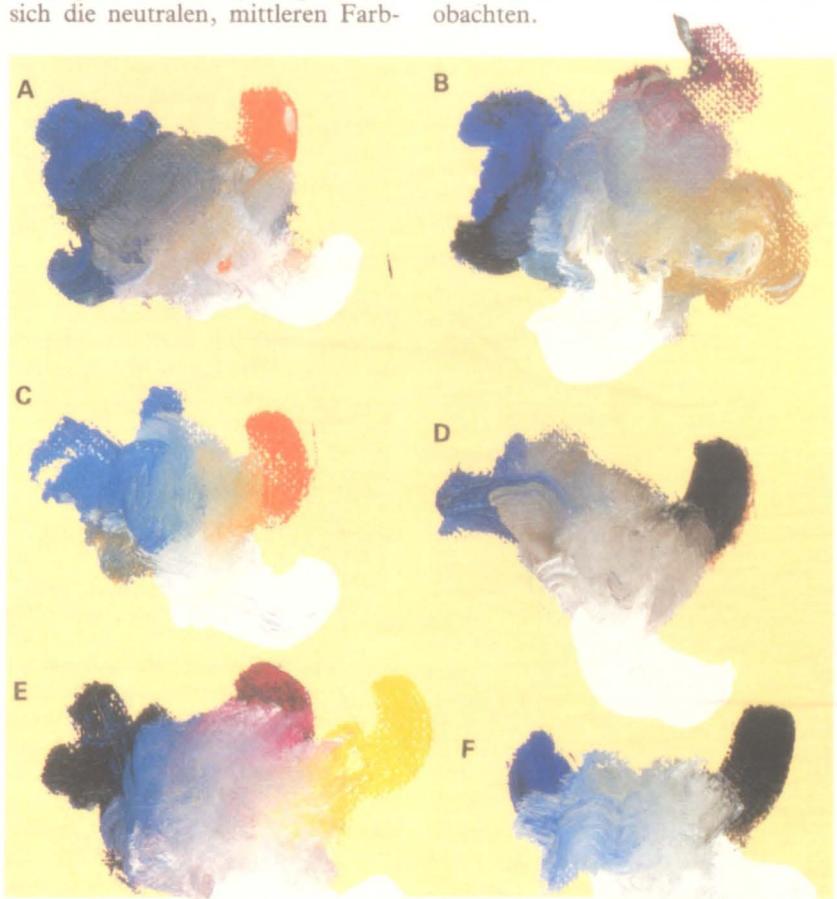
Die meisten Farben, die wir um uns herum sehen, sind nicht so auffällig und rein wie die Primärfarben. Dennoch spielen sie in Gemälden oft eine wichtige Rolle, da sie sich hervorragend zum Abtönen eignen.

Zu Anfang mag es schwer fallen, Farben mit neutralem Charakter zu mischen. Neutrale Farben werden oft als graue Farben bezeichnet. Ein Grau entsteht etwa, wenn man zwei Komplementärfarben mischt. Die Funktion der neutralen Farben ist für die meisten Gemälde sehr wichtig. Sie werden bald entdecken, daß der Gebrauch einer neutralen Farbe eine benachbarte, reinere Farbe viel leuchtender und lebendiger erscheinen läßt, als wenn Sie zwei gleich intensive Farbtöne in Ihrem Bild nebeneinander setzen.

Wie läßt sich eine neutrale Farbe beschreiben? Ist sie z. B. warm oder kalt? Wir zeigen Ihnen an einigen Beispielen, was entstehen kann, wenn kalte und warme Farben gemischt werden. Die abgebildeten Mischproben (A–F) zeigen, wie sich die neutralen, mittleren Farbzonen verändern, wenn je nachdem mehr warme oder kalte Töne hinzugemischt werden.

Abgesehen von der Farbqualität bestimmt insbesondere das Mengenverhältnis den Mischton. Versuchen Sie daher, Ihren Blick für das Verhältnis der verwendeten Farbmengen zueinander zu schärfen. Die nebenstehende Übung von George Cherepov zeigt, wie verschiedene, neutrale Farben in einem Bild wirken können. Hier herrscht eine Vielfalt von neutralen Farbtönen – kühlere im Hintergrund, wärmere im Vordergrund.

Wenn Sie selbst ein ähnliches Stilleben zusammenstellen, werden Sie es als gute Übung empfinden, den Charakter und die Eigenschaften von neutralen „Zwischentönen" in Licht- und Schattenflächen zu beobachten.



WAS SIE BRAUCHEN:
Einen großen Borstenpinsel Nr. 12 und zwei Katzenzungenpinsel Nr. 11 für den großflächigen Farbauftrag und Nr. 7 oder 8 für die feinere Pinselarbeit.

Marderhaarpinsel: ein Rundpinsel Nr. 5 für Detailarbeit und ein Flachpinsel Nr. 12 zum Glätten des Hintergrunds. Vorbereitete Leinwand oder Holzplatte. Größe 30,5 cm × 40,5 cm.

Eine Palette mit sieben Farben: Titanweiß, Kadmiumgelb, Lichter Ocker, Ultramarin, Umbra natur, Umbra gebrannt und Siena gebrannt.

Umbra gebrannt ist das dunkelste Braun; es ist wärmer als Umbra natur und kann sehr gut mit anderen Farben gemischt werden.

NEUTRALE MISCHUNGEN

- **A** Ultramarin, Kadmiumorange, Titanweiß.
- **B** Ultramarin, Krapplack dunkel, Lichter Ocker, Titanweiß.
- **C** Cölinblau, Kadmiumorange, Titanweiß.
- **D** Kobaltblau, Umbra gebrannt, Titanweiß.
- **E** Phthaloblau, Krapplack dunkel, Kadmiumgelb zitron, Titanweiß.
- **F** Ultramarin, Umbra natur, Titanweiß.

Tip

ZWEI KÜHLE BLAUTÖNE

Cölinblau ist ein weiches, ziemlich helles Blau, mit dem man sehr schöne, subtile Grautöne mischen kann.

Wenn Sie sich nur zwei Blautöne zulegen wollen, sollten Sie Cölinblau und Ultramarin wählen.

Phthaloblau ist kräftig und dominiert sehr stark in Mischungen. Es ergibt zusammen mit Alizarinrot (Krapplack dunkel) dunkle Purpurtöne.

1

Übung: Zwiebeln

1. Die Skizze

Wenn Sie mit der Ölmalerei gerade erst angefangen haben, ist es am einfachsten, wenn Sie ein paar vertraute Haushaltsgegenstände malen. Stellen Sie ein paar Gegenstände zwanglos auf einem Tisch zusammen, und fangen Sie an.

Der erste Schritt besteht darin, die Komposition in Bleistift auf dem Skizzenblock festzuhalten, eventuell Veränderungen in der Anordnung der Gegenstände vorzunehmen und sich ihrer Formen bewußt zu werden. Dann können Sie die Umrisse mit Kohle auf die Leinwand zeichnen (nehmen Sie mit einem Tuch den überschüssigen Kohlestaub weg, so daß nur ein paar schwache Linien sichtbar bleiben), oder Sie beginnen gleich damit, die Umrisse mit einem Pinsel und verdünntem Umbra natur auf der Leinwand zu skizzieren.

Um zu verhindern, daß sich das Umbra mit den nachfolgenden Farben vermischt, ist es immer ratsam, die dünne Farbe erst vollständig trocknen zu lassen.

2

2. Der erste Farbauftrag

Als nächstes werden einige Flächenformen mit den größeren Borstenpinseln ausgemalt, wie Sie sie auch für Schritt 3 benötigen. Wenn Sie – wie es hier gezeigt wird – mit der Zwiebel beginnen, sollten Sie darauf achten, daß der von Ihnen gewählte Farbton auch dunkel genug ist. Die ersten Farben auf der noch weißen Leinwand wirken oft dunkler, als sie es in Wirklichkeit sind. Um das richtig zu beurteilen, sollten Sie die Zwiebel möglichst bald mit dem dunkleren Farbton des Hintergrundes umgeben.

Die große Zwiebel wird mit einer Mischung aus Kadmiumgelb, Ultramarin und Siena gebrannt gemalt. Für die kleinere Zwiebel haben wir Siena gebrannt, Lichten Ocker und Weiß gemischt und etwas Ultramarin für die dunkleren Flächen hinzugefügt. Die dunklen Partien des Messers bestehen ebenfalls aus Siena gebrannt und Ultramarin, und für die Spiegelung auf dem helleren Teil der Klinge verwenden Sie die gleiche Mischung wie für die gelbe Zwiebel. Diese tragen Sie in kurzen parallelen Strichen auf.

3

3. Ausmalen der restlichen „neutralen" Flächen

Nun werden die restlichen Flächen zügig ausgemalt. Es fällt leichter, die Farben in ihren Hell-Dunkelwerten zu beurteilen, wenn keine weißen Flecken auf der Leinwand mehr stören.

Auch wenn das Gemälde bis jetzt noch etwas unordentlich und wild aussieht: Das wird alles im letzten Schritt behoben. Denken Sie jetzt vorrangig an den großflächigen Auftrag der Farben. Der dunkle Farbton oberhalb der Zwiebeln ist eine Mischung aus Umbra gebrannt, Ultramarin, Lichtem Ocker und Weiß. Dieser Mischton zieht sich bis auf den oberen Teil des Tisches hinab und verändert sich dort von Umbra gebrannt zu Siena gebrannt mit noch mehr Lichtem Ocker und Weiß in der Mischung.

Sie sehen, daß die breiten, fast quadratischen Striche des Borstenpinsels so stehengelassen werden, wie sie sind – es wird nicht versucht, sie zu glätten oder sanftere Übergänge hervorzurufen. Betonen Sie nun die kugelige Form der Zwiebeln mit wenigen Pinselstrichen der Hintergrundfarbe, die Sie mit Weiß aufgehellt haben, indem Sie mit dem Pinsel die Form nachvollziehen. Die seitliche Schnittfläche der großen Zwiebel malen Sie mit senkrechten Strichen in der gleichen Mischung und fügen von rechts nach links noch mehr Weiß hinzu. Die kleineren Formen des Knoblauchs und ein Teil der Oberfläche des Holzbretts werden mit Ultramarin, Umbra gebrannt und Weiß gemalt.

Nehmen Sie weniger Weiß für den Schatten zwischen den Zwiebeln und dem Knoblauch. Der gleiche Schattenton erscheint noch einmal seitlich am Griff des Brettchens mit ein paar gelblichen Strichen. Diesen gelblichen Ton geben Sie auch auf die Messerklinge, um eine Spiegelung auf dem glänzenden Metall vorzutäuschen. Ein Teil des Messerknaufs wird mit Siena gebrannt, Lichtem Ocker, Ultramarin und Weiß aufgehellt.

4

4. Details mit kleineren Pinseln ausführen

Nun sollte Ihre Leinwand ganz mit Farbe bedeckt sein, so daß sowohl ein kleinerer Borsten – als auch ein Haarpinsel zum Einsatz kommen können.

Die erste Schicht der Farbe braucht nicht zu trocknen – das ist gerade der große Vorteil von Ölfarbe. Die zweite und letzte Schicht wird geradewegs in die nassen Farbflächen gemalt, mit sauberen und deutlichen Pinselstrichen.

Die Spitze des kleinen Borstenpinsels malt nun die runden Linien und Kurven der Zwiebeln und des Knoblauchs mit einer Mischung aus Ultramarin, Lichtem Ocker, Siena gebrannt oder Umbra gebrannt und wenig Weiß für die dunkleren Striche. Für die helleren nehmen Sie Umbra gebrannt, Lichten Ocker und viel Weiß.

Mit dem gleichen Pinsel und den gleichen Farbmischungen gehen Sie nun über das Holzbrett und versuchen dabei, den Verlauf der Holzmaserung anzudeuten. Der Rand des Brettes wird mit Ultramarin, Siena gebrannt und ein bißchen Weiß abgedunkelt. Dann können Sie mit der Spitze des Haarpinsels und der gleichen Farbmischung Linien über die Oberfläche des Knoblauchs und der Messerklinge ziehen und damit einige Unterschiede hervorheben. Außerdem können Sie so die Konturen der einzelnen Objekte betonen.

Mit der gleichen, aber dunkleren Farbmischung deuten Sie dann die Schatten unter den Zwiebeln, dem Hackbrett und dem Messer linienförmig an. Schließlich werden Details wie die Nieten auf dem Messergriff, das Loch im Griff des Brettchens und ein reinweißer dünner Strich entlang der Messerspitze hinzugefügt. Mit einem flachen Haarpinsel können Sie dann noch die großen Striche des Hintergrundes rechts oben etwas glätten. Aber nicht zu sehr: Der frische Eindruck der ursprünglichen, spontanen Pinselstriche sollte bestehen bleiben.

Vielseitiger Buntstift

Buntstifte sind nicht nur etwas für Kinder. Daß wir mit ihnen auch wunderschöne Landschaften, Portraits und Stilleben zeichnen können, zeigen uns auch viele Künstler und Illustratoren, die mit Buntstiftzeichnungen ihre schönsten Werke schufen.

Buntstifte sind nicht teuer und einfach zu benutzen, aber es gibt sie in unterschiedlichen Qualitäten und Preisklassen. Manche sind wasserlöslich, so daß mit ihnen sogar ein Aquarelleffekt zu erzielen ist.

Man sollte also auf die Hinweise des Herstellers achten, bevor man sich zum Kauf entscheidet. Unterschiedliche Fabrikate sollten daher auch vorher ausprobiert werden: Manche sind hart und trocken im Auftrag, andere lassen sich auf dem Papier weich und cremig vermalen.

Stellen Sie sich am besten von einem Hersteller Ihre eigene Farbwahl zusammen. Außer den Buntstiften brauchen Sie einen HB-Bleistift, einen Anspitzer, zwei Radiergummis (Knetgummi und Plastikradierer), ein paar leere Behälter (Gläser oder Becher) für die Buntstifte, Fixativ und Zerstäuber, Kreppklebeband und ein Zeichenbrett. Buntstifte sind sauber im Gebrauch und verändern auch über Jahre ihre Beschaffenheit nicht.

Ein Punkt, der Buntstifte von anderen künstlerischen Mitteln unterscheidet, ist die Vielseitigkeit. Es lassen sich dünne Linien mit feiner Spitze zeichnen oder große Farbflächen wie mit Pastell oder Ölkreide ausfüllen. Man kann mit ihnen zeichnerische und malerische Effekte in einem Bild vereinen.

QUALITÄTSMERKMALE

Buntstifte von guter Qualität zeichnen sich aus durch:
1) einen guten Farbauftrag. Die Farbpigmente auf dem Papier verteilen sich gleichmäßig und schnell, ohne daß die Farbmine bröckelt oder quietscht,
2) eine weiche, dicke Mine,
3) einen hohen Farbsättigungsgrad und große Farbintensität,
4) dauerhafte Pigmente – darüber sollte der Beipackzettel des Herstellers informieren,
5) gute und sichere Verarbeitung: Die hölzerne Hülle sollte gerade und gleichmäßig sein.

„Zinnien" von Bet Bergeson, Buntstift auf Papier. Dieses Werk zeigt, wie Farbe und Linie in einer Bleistiftzeichnung meisterhaft kombiniert werden.

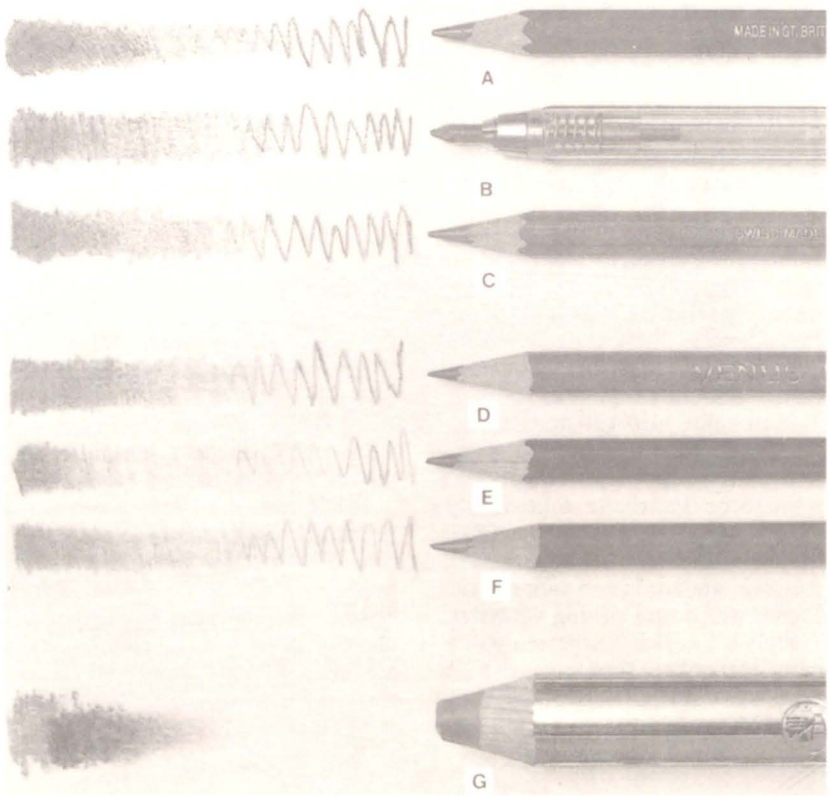
Buntstifttypen

Trockene, nicht wasserlösliche Farbstifte haben ziemlich weiche Minen, und ihre Linienstärke läßt sich durch unterschiedlichen Druck variieren. Sie sind halbdeckend, so daß verschiedenfarbige Schichten für besondere Effekte übereinandergelegt werden können.

Wasserlösliche Buntstifte lösen sich auf, sobald sie mit Wasser in Berührung kommen. Mit ihnen können größere Flächen schneller als mit trockenen Stiften ausgefüllt werden. Die Farbintensität wird verstärkt, während die Details genau bleiben.

Mit Pinsel und klarem Wasser können Sie Farbflächen behandeln und so eine durchsichtige, aquarellähnliche Wirkung erzielen – ideal für Hintergründe, Himmel, Wasser oder andere großflächige Motive. Um bestimmte Punkte oder kleine Farbflächen zu intensivieren, genügt es, die Buntstiftspitzen in Wasser zu tauchen.

Terpentinlösliche Buntstifte gleichen den wasserlöslichen, aber sie erzeugen leicht fleckige Schichten und trocknen schneller, so daß Sie bei ihrer Verwendung zu schnellerem Arbeiten gezwungen sind.



Buntstifte werden in unterschiedlicher Qualität und mit verschiedenen Eigenschaften angeboten. Es gibt weiche und härtere Minen (A–D) sowie wasser- (E) und terpentinlösliche (F). Auch Minen für Druckstifte und Buntstifte in besonders dicker Ausführung (G) sind erhältlich. Mit speziellen Stiften kann man sogar auf Glas, Metall und Plastik zeichnen.

Die Qualität

Die Markenfabrikate sind von unterschiedlicher Qualität, da die Zusammensetzung der Bestandteile in den Farbminen variiert. Darin enthalten sind die Farbpigmente, Bindemittel, das die Stärke bestimmt, Ton- oder Lehmanteile, die die Deckkraft beeinflussen, und verschiedene Wachssorten, die für Glätte und Geschmeidigkeit sorgen. Die besten Buntstifte sollten fest und lichtecht sein, und ihre Farbmine sollte sich gleichmäßig und schnell vermalen lassen, ohne auch nur eine Spur zu bröckeln.

Die Farben

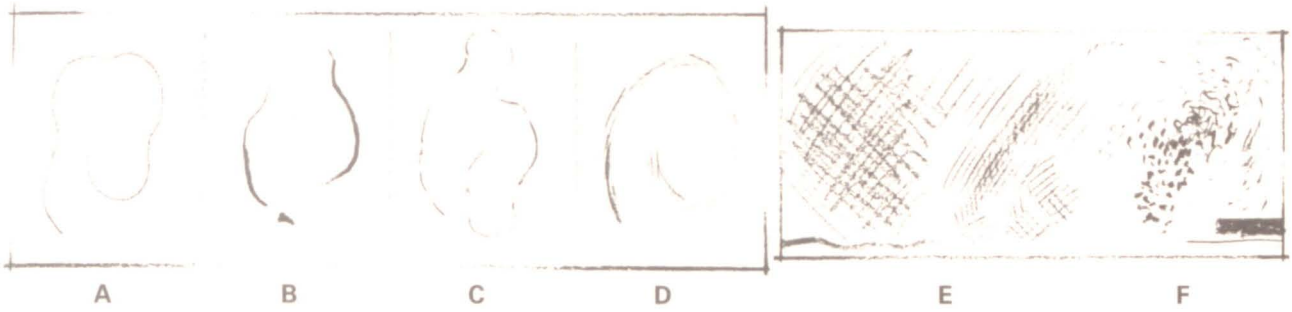
Die Spanne der erhältlichen Farben variiert je nach Hersteller. Einige bieten leuchtendere Farbtöne an als andere, und fast jeder führt seine Stifte unter eigenen Farbbezeichnungen und Numerierungen. Bleiben Sie möglichst bei einem einmal gewählten Fabrikat, um Unterschiede im Auftrag und in der Intensität der Farbstifte zu vermeiden.

Weitere Hilfsmittel

Um dünne Striche zu entfernen, ist ein weißes Plastikradiergummi ideal – bei stärkerem Farbauftrag versagt es allerdings. Dafür sollte man dann eine scharfe Klinge benutzen, und die Farbe damit vorsichtig und sanft abkratzen.

Für sehr genaue und detaillierte Zeichnungen ist glattes Papier wie Bristolkarton von Vorteil, jedoch läßt es die Farbe nicht so intensiv erscheinen wie grobkörniges Papier. Es lohnt sich aber, mit verschiedenen Papiersorten zu experimentieren. Auch farbiges Papier kann eine interessante Wirkung haben und eine Zeichnung im Ton sehr stark vereinheitlichen.

Will man die Buntstifte mit Wasser vermalen, benutzt man für feinere Farbmischungen am besten einen Aquarellpinsel. Für einen stärkeren Pigmentauftrag eignet sich ein steiferer Borstenpinsel. Bevor wir uns jedoch an solche Experimente wagen, möchten wir Ihnen die grundlegenden Techniken zeigen.



SECHS LINIENARTEN:
Die meisten Linienarten, die für Umrisse, Kanten und Konturen benutzt werden, leiten sich aus vier Grundlinien ab: Das sind (A) die Drahtlinie, (B) die Kalligraphische Linie, (C) die Gebrochene Linie und schließlich (D) die Wiederholte oder Mehrfachlinie.

Linien, die für Tonveränderungen benutzt werden, sind: (E) einfache und kreuzweise Schraffuren – locker (links) oder präziser (rechts) gezeichnet. (F) Punktierungen – kurze Striche oder Punkte, die je nach gewünschtem Effekt dichter oder weiter zusammengesetzt werden.

Linienarten

In Buntstiftzeichnungen sind die Arten der Linien, die man zeichnen kann, fast unbegrenzt. Sie lassen sich jedoch zur Übersicht in sechs Kategorien einteilen. Die folgenden vier Linienarten sind für den Gebrauch von Umrissen und Formen gedacht:

A: Drahtlinie – eine saubere, gleichmäßig breite Linie, die für scharfe Umrisse benutzt werden kann.

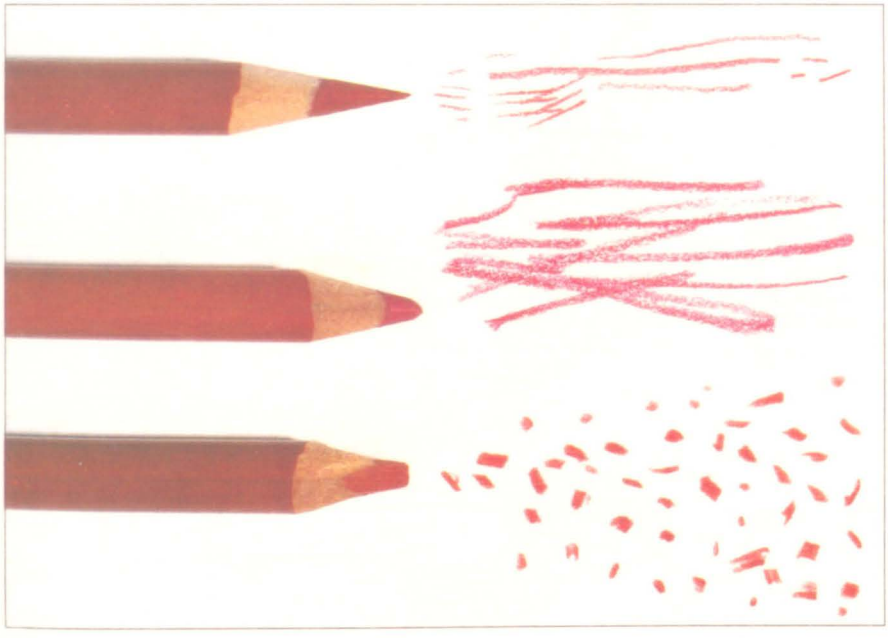
B: Kalligraphische Linie – bei ihr werden Breite und der Druck variiert. So lassen sich überschneidende Formen deutlich voneinander absetzen oder auch Schatten und Gewicht andeuten sowie Details ausgesprochen nuanciert hervorheben.

C: Gebrochene Linie – eine durch kurze, ruckartige Bewegungen entstandene Linie. Ihr Effekt ist subtiler als der von A und B.

D: Wiederholte Linie – mit lockeren Parallellinien lassen sich weichere, freiere Umrisse und Formen zeichnen. Obwohl jede der Linien (A–D) dazu verwendet werden kann, Tonveränderungen einer dreidimensionalen Form zu erzeugen, gibt es noch zwei andere Verfahren, die für diesen Zweck besonders nützlich sind.

E: Einfache und kreuzweise Schraffuren – eine Reihe von parallelen und kreuzweise angelegten Strichen, die regelmäßig und sehr genau, aber auch ganz willkürlich gesetzt werden können.

F: Punktieren – eine Anhäufung von Punkten oder kurzen Strichen, die auch als farbige Schattierung angewendet werden kann, um Formen zu beschreiben.



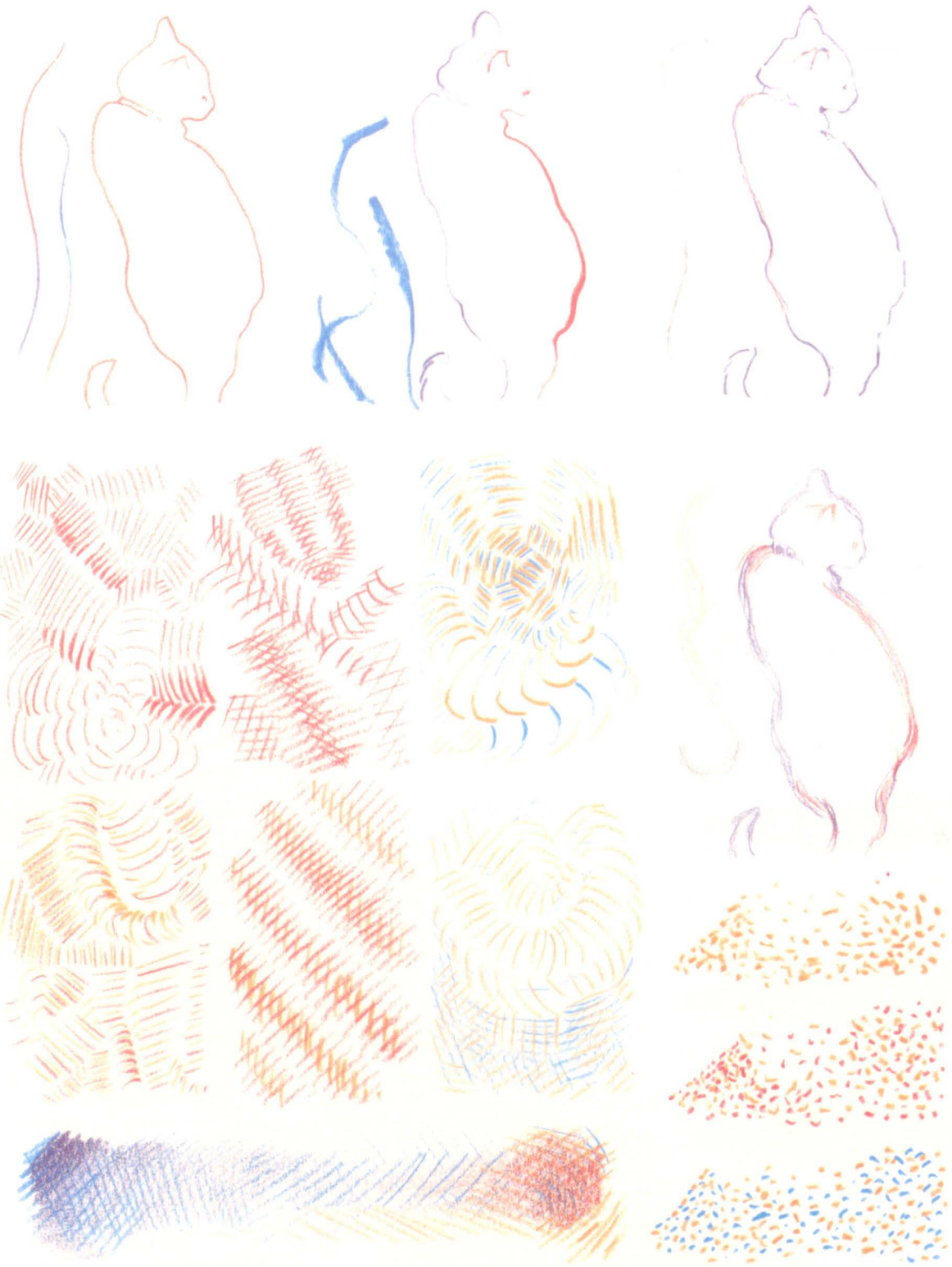
UNTERSCHIEDLICHE SPITZEN UND IHRE LINIEN
Eine scharfe Spitze (oben) ist ideal zum Zeichnen von Linien und feinen Schattierungen.

Mit einer stumpfen Spitze (Mitte) lassen sich stärkere und gröbere Linien besonders gut zeichnen.

Eine keilförmig geschnittene Spitze (unten) verhindert einförmige Linien und kann durch Drehen der Spitze unterschiedliche Strichstärken zeichnen. Zum Zuschneiden dient ein scharfes Messer.

Die farbige Linie

Eine grundsätzliche Tatsache über das Zeichnen mit Buntstiften sollten Sie sich merken: Diese Technik anzuwenden bedeutet nicht, einer Zeichnung nur zusätzliche Farbe zu verleihen! In einer Buntstiftzeichnung haben Farbe und Linie keine unterschiedliche Funktion. Wenn Sie Farbe nur dazu benutzen, Ihre Zeichnung auszuschmücken oder zu „dekorieren", wird Ihr Bild wenig Ausstrahlung bekommen. Um vollen Gebrauch von der Farbe zu machen, sollten Sie sie schon bei der Planung der Komposition einbeziehen (wie bei einem Gemälde) und dann die Linie als ihren Vermittler gebrauchen. So kann man Farbe und Strich besondere Aufgaben zuweisen. Während die Farbe einem Gegenstand Tiefe verleiht, spiegelt der Strich die Oberflächenstruktur.



ÜBUNG MACHT DEN MEISTER
Probieren Sie, die oben gezeigten Formen und Muster in den sechs Linienarten mit Farbe zu kombinieren. Beginnen Sie mit den vier Umrißlinien in verschiedenen Farbkombinationen. Experimentieren Sie mit komplimentären oder mit benachbarten Farben, und beobachten Sie, wie die dicht nebeneinandergezeichneten Farben sich optisch zu einem neuen Farbton mischen.

Zeichnen Sie daraufhin einfache und dann kreuzweise Schraffuren und Punktierungen. Dabei sollten Sie Ihre Aufmerksamkeit mehr und mehr von der Linie weg auf die Farbe lenken. Üben Sie in verschiedenen Farbtönen, um Gespür für Mischungen zu entwickeln.

Aquarellpinsel

Das grundlegende Handwerkszeug für den Aquarellmaler ist der Pinsel. Eine große Auswahl an verschiedenen Formen steht Ihnen zur Verfügung. Für welche Pinsel Sie sich auch entscheiden, ob Sie viel oder wenig Geld ausgeben wollen: Nur die richtige Aufbewahrung Ihrer Pinsel sichert Ihnen lange Freude.

Für welche Qualität sollte man sich entscheiden?
Marderhaar ist nach wie vor das beste Material für Aquarellpinsel. Es ist dauerhaft und formbeständig, aber auch sehr teuer. Dafür können Marderhaarpinsel, verglichen mit anderen, gleichgroßen Pinseln, am meisten Farbe aufnehmen.

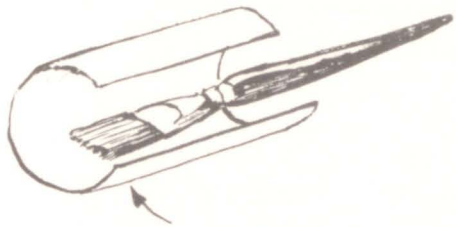
Eine preisgünstige Alternative bildet Rindshaar. Dieses ist fester als Marderhaar, was manchmal durchaus von Vorteil sein kann. Andererseits läßt sich bei z. B. großflächigen Verwaschungen mit Rindshaarpinseln nicht exakt genug arbeiten.

Zudem werden Nylonpinsel und noch günstigere Alternativen angeboten. Am besten, Sie probieren aus, welche „Werkzeuge" Ihrem Malstil am dienlichsten sind.

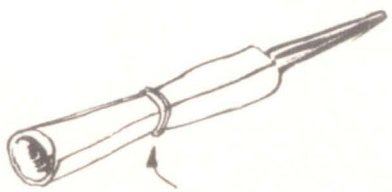
Kann man Pinsel vor dem Kauf testen?
Wenn möglich, sollten Sie die Haarspitzen einmal anfeuchten. Bei einem Rundpinsel müssen die Haare eine feine Spitze bilden. Bei einem Flachpinsel müssen sich die Haare leicht nach innen krümmen. Er sollte eine exakte Kante aufweisen.

Wozu benutzt man Flachpinsel?
Obwohl Rundpinsel nicht nur für Detailarbeiten mit der Spitze dienen, sondern auch flächenfüllend eingesetzt werden können, sind Flachpinsel das wichtigste Werkzeug für rasches, flächiges Arbeiten. Die Möglichkeiten von Flachpinseln entfalten sich besonders bei Verwaschungen und bei groß angelegten Arbeiten mit weiten Farbflächen.

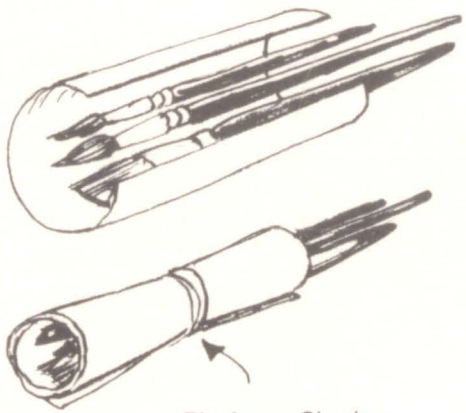
Wie werden Pinselgrößen bezeichnet?
Die Nummern auf den Pinseln geben Aufschluß über ihre Größe. 0,00 oder sogar 000 sind Bezeichnungen für die dünnsten Aquarellpinsel. Die Skala reicht bis 14. Kleinere Pinsel als Größe 1 finden ausgesprochen selten Anwendung. Die Größe von Flachpinseln wird mit ihrer Breite in Millimetern angegeben.



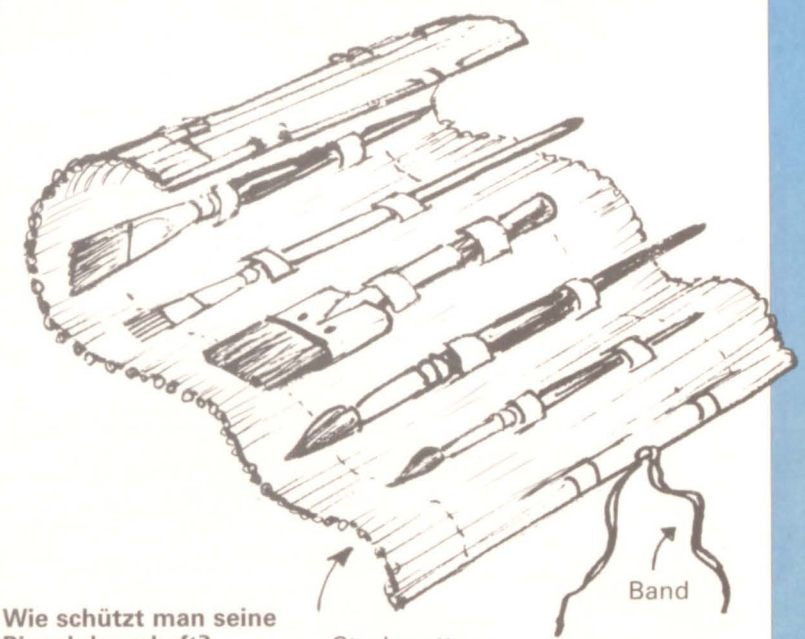
Festes Papier



Gummiband



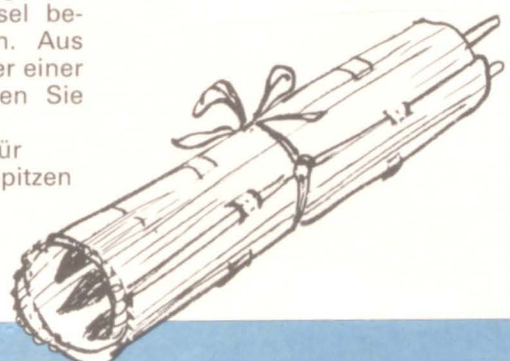
Plazieren Sie das Gummiband an der dicksten Stelle



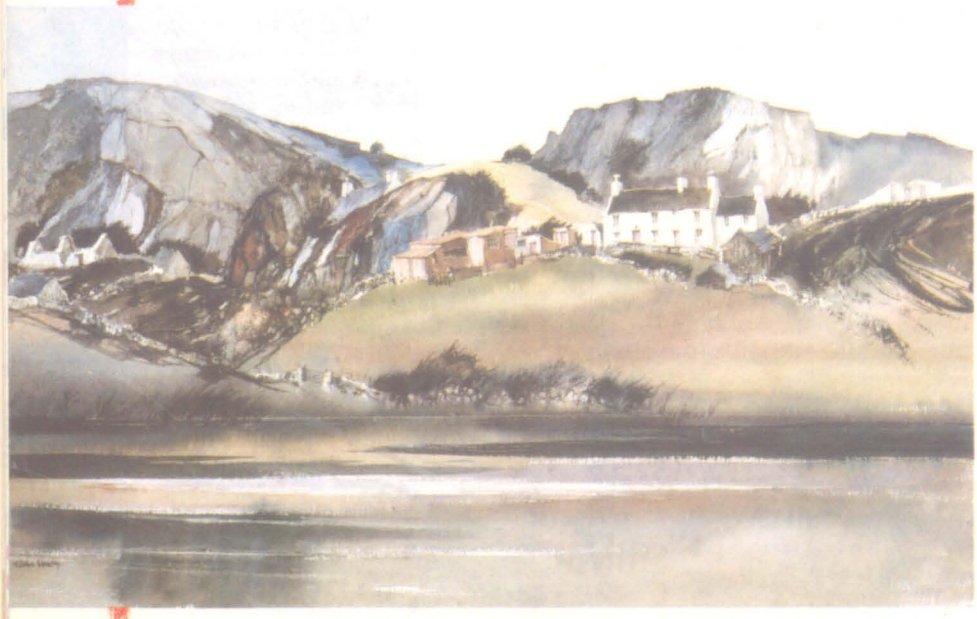
Band

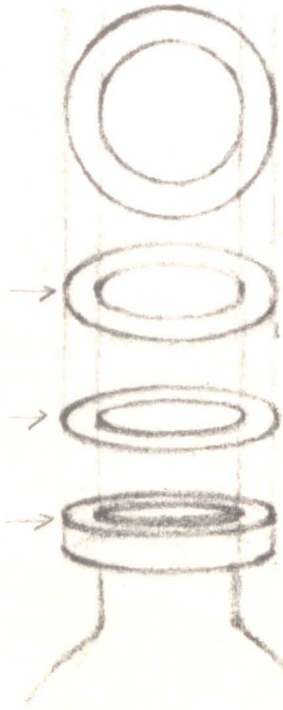
Strohmatte oder Tischset

Wie schützt man seine Pinsel dauerhaft?
Für den Transport und die Aufbewahrung sollten Sie Ihre Pinsel besonders schützen. Aus festem Papier oder einer Strohmatte können Sie schnell eine Hülle basteln, die sich für die gefährdeten Spitzen ideal erweist.



Vorschau auf Heft 4





IM ATELIER besuchten wir John Blockley, einen Meister der Aquarelltechnik. In seinen Landschaften spielt er sein großes Können voll aus.

Eine ausgewogene Bildkomposition ist das Geheimnis vieler berühmter Gemälde. Doch sind die Grundregeln des Bildaufbaus eigentlich gar nicht so kompliziert. Unsere Rubrik **AQUARELL** verrät Ihnen, wie Ihre Bilder zu einem wahren Blickfang werden, und läßt Sie Ihr Wissen durch eine Übung vertiefen.

Aus den drei Grundformen Kugel, Kegel und Zylinder lassen sich alle runden Gegenstände entwickeln. In **SEHEN UND VERSTEHEN** zeigen wir Ihnen, wie Sie all diese Gegenstände überzeugend zu Papier bringen.

BUNTSTIFTE halten für Sie eine Riesenüberraschung bereit, wenn Sie sich für wirkungsvolle Farbmischungen interessieren.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 4

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 4

ÖLMALEREI	
Pinsel und Pinselstriche	85
Effekte durch Malmittel	87
SEHEN UND VERSTEHEN	
Rundungen nach Maß	89
Grundformen erkennen	91
IM ATELIER	
John Blockley	94
BUNTSTIFT	
Farbschichten mit Buntstiften	98
Modellieren mit Farbschichten	100
Schattenwurf	101
AQUARELL	
Komposition eines Landschaftsbildes	102
Übung: Eine Sommerlandschaft	105
BLEISTIFT	
In der freien Natur	108
Übung: Dorf in der Ferne	110
MATERIALKUNDE	
Verdünnungsmittel für Ölfarben	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

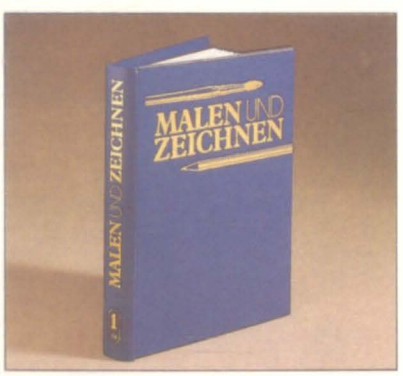
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
86 Emile Gruppé; Titel, 90 Frederic Henderschott, Arthur Stern; 91, 92 Rudy de Reyna; 93 Robert Zappalorti; 94–97 John Blockley; 98–101 Bet Borgeson; 102–107 Ferdinand Petrie (Malerei), John Shaw (Photo); 108 Ferdinand Petrie; 109–112 Harry Borgman
Bildmaterial auf den Seiten 87, 88 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH, Schwäbisch Hall

Pinsel und Pinselstriche

Es ist ein besonderes Vergnügen zu erleben, wie Ölfarbe sich beim Gebrauch unterschiedlicher Pinsel verhält. Probieren Sie einige gebräuchliche Pinsel aus, um das richtige Gefühl für jeden einzelnen zu bekommen.

Die Art des Pinselstrichs ist grundlegend für die Ölmalerei. Kunstkenner erkennen oftmals Maler allein an ihrem „unverwechselbaren" Pinselstrich. Einige charakteristische Strichtechniken haben wir für Sie unten ins Bild gebracht.

Borstenpinsel sind für Ölfarbe am gebräuchlichsten; weil ihre Borste steif ist, können Sie viel Farbe aufnehmen und sie gleichmäßig auf die Leinwand auftragen. Achten Sie darauf, daß die Pinsel beim Malen immer wieder gut mit Farbe getränkt werden, sonst wird der Pinselstrich zu dünn und unterbrochen.

Ein großer, runder Borstenpinsel ist ideal, um größere Flächen zu bemalen. Der Katzenzungenpinsel ist sehr vielseitig, lang und elastisch und hat eine runde Spitze, die einen weichen Strich ergibt.

Präziser Strich

Flachpinsel mit längeren oder kürzeren Borsten malen einen präzisen, geraderen Strich. Mit der schmalen Seite können auch Details und Linien gemalt werden. Die Flachpinsel mit kürzeren Borsten sind steifer und erlauben starke, klare Strichstrukturen.

Weiche Pinsel sind aus Marderhaar (reines Marderhaar ist das beste, aber auch das teuerste) oder aus Mischungen von Marder- und Rindshaaren sowie Nylon hergestellt. Es gibt sie ebenfalls mit rundem flachem und mit zungenförmigem Kopfstück. Für gleichmäßige und genaue Pinselarbeit sind sie unabdinglich. Bei ganz feiner Detailarbeit eignen sich am besten die runden mit feiner Spitze.

Lebendige Bilder

Die Hafenszene von Emile Gruppé ist ein gelungenes Beispiel für eine

lebhafte Oberflächenstruktur. Unterschiedliche Strichrichtungen und der abwechselnd dünne und dickere Farbauftrag überraschen den Betrachter und bringen Leben ins Bild. Im Detailausschnitt unten sehen Sie, daß die meisten dunklen Flächen mit dünnerer Farbe gemalt sind, während die helleren einen dicken Farbauftrag haben und stark strukturiert sind. Dafür wurde viel Farbe mit äußerst wenig Malmittel verwendet.

Die ersten Pinselstriche sind deutlich zu erkennen. Sie wurden nicht überarbeitet. Daher sind die Furchen der einzelnen Borsten stehengeblieben.

Im Nachmittagslicht setzen sich die entfernten Häuser scharf gegen die dunklen Hügel ab. Ihre Helligkeit wurde mit dicken Farbstrichen zusätzlich ausdrucksvoll betont.

An den Häusern am Berg sind keine Details zu erkennen – so weit sind sie entfernt. Dicke helle Farbstriche erfassen die Gebäude in einfachen eckigen Formen.

Im Kontrast zu ihnen stehen die gerundeten Bäume. Ihre Ränder vermischen sich mit der Farbe des Himmels. So entsteht eine verschleierte Atmosphäre, die dem Bild Tiefe gibt.

Mit einem einzigen waagerechten Strich ist der Rumpf des Segelbootes angedeutet.

Die dicke Farbe, das Impasto, fängt Licht ein und läßt im Hintergrund den Eindruck eines Feldes mit abgebranntem Stroh entstehen.

Effekte durch Malmittel

Wenn Sie dicke gegen dünne Farbe setzen (man nennt das auch „fett auf mager"), können Sie Ihrem Bild Ausdruck und Struktur verleihen. Dicke Farbe wird eher für helle Flächen verwendet, dünne oft für dunkle. Das Gras im Wiesenbild ist mit schlanken Strichen dünner Farbe gemalt. Die Mohnblüten wurden dann mit Borstenpinseln und dicker Farbe in kurzen Strichen über die noch feuchten Gräserstriche aufgetragen. Die Blumen des Vordergrunds sind in dickerer Farbe ausgeführt als die in weiterer Entfernung. Dadurch entsteht räumliche Wirkung.

Öle und Lösungsmittel

Die Pigmente der Ölfarbe sind durch Lein- oder Mohnöl gebunden. Die Farbe kommt daher als dicke Paste aus der Tube. Man kann unter Hinzufügen von Verdünnungsmittel verschiedenste Effekte erzielen.

Die Kombination von Öl und Terpentin ergibt das sogenannte „Malmittel", das in unterschiedlicher Zusammensetzung erhältlich ist. Das Mischungsverhältnis bestimmt nicht nur die Farbdicke, sondern auch ihren Glanz und die Trockenzeit. Mit der Mischung von Öl und Terpentin zu gleichen Teilen erhält man ein ausgewogenes Verhältnis. Jedoch verändern geübte Künstler oft das Mischungsverhältnis in einem Gemälde, indem sie den Anteil des Öls allmählich in den folgenden Farbschichten erhöhen. Dieses Prinzip, „fett über mager", bewahrt die getrockneten Farbschichten vor dem Zerspringen.

Öle gibt es in unterschiedlichen Konsistenzen von sehr dünn bis dick. Alle Ölarten erzeugen Glanz, aber ihre Zähigkeit ist unterschiedlich. Entscheidender als die Art ist die Menge des Öls: Je mehr Öl verwendet wird, desto langsamer trocknet die Farbe. Das Öl, das Sie benutzen wollen, sollte die Farbe schnell und gleichmäßig trocknen und sie später nicht vergilben lassen. Je reiner das Öl – kalt gepreßtes Leinöl ist das reinste – umso weniger neigt es zum Vergilben.

Billigere Öle, etwa schlecht gereinigtes Leinöl, sind dunkler in der Farbe und enthalten Rückstände, die die Farben verändern können. Bereits nach einigen Monaten ist das bei weißen und hellen Farben zu bemerken. Man sollte daher generell nie zuviel Öl verwenden.

Der vergrößerte Ausschnitt des Waldstückes verdeutlicht die Wirkung von weicheren Pinseln und dünnerer Farbe. Die Verwendung von mehr Malmitteln erzeugt eine weiche Konsistenz der Farbe und glatte Pinselstriche ohne scharfe Kanten. Die Farben verschwimmen ineinander und ergeben eine wenig strukturierte Oberfläche. So gelingt es, die Spiegelungen der Bäume mit dem dunklen Wasser zu verschmelzen.

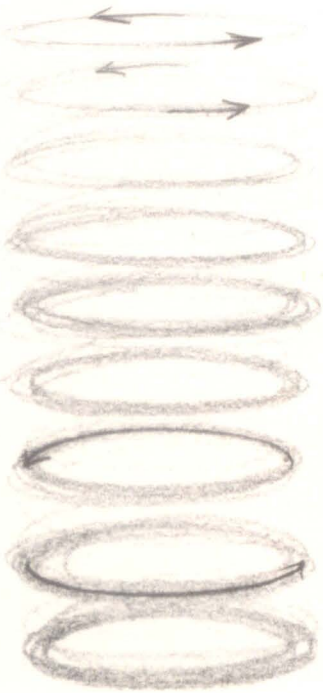
IMPASTO

Impasto nennt man die Technik, bei der dicke Farbe mit einem Pinsel, Messer oder Spachtel grob auf die Leinwand aufgetragen wird. Wenn die Farbe trocknet, bleiben die Pinselstriche stehen und bestimmen die Bildstruktur durch die plastische Wirkung des Farbauftrags.

Rundungen nach Maß

Rundliche Formen herrschen in der Natur vor. Um sie korrekt auf Papier oder Leinwand wiederzugeben, sollten Sie die drei Grundformen üben, aus denen alle runden Körper aufgebaut sind: Kugeln, Zylinder und Kegel.

Nehmen Sie einen Bleistift und machen Sie zunächst zur Lockerung kreisförmige Bewegungen oberhalb des Papiers, die aus dem ganzen Arm kommen. Dann bringen Sie die Spitze Ihres Stiftes auf das Papier und zeichnen eine Reihe von verschiedenen Ellipsen, anschließend eine Reihe von Kreisen mit unterschiedlichem Druck.



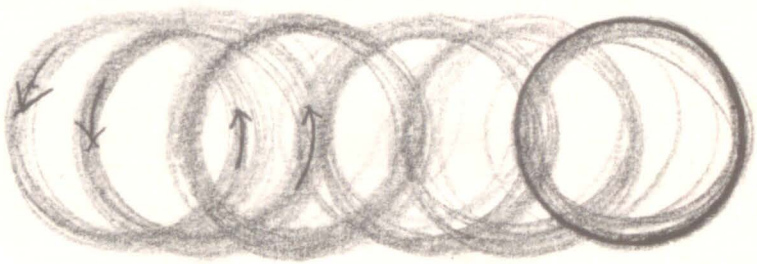
Von gerundeten Gegenständen ist oft nur eine Seite zu sehen. Wenn Sie sie zeichnen wollen, macht es die Sache einfacher, auch die verdeckten Umrisse auszuführen, so als ob der Gegenstand durchsichtig wäre. Dadurch können Sie die räumliche Tiefe des Gegenstandes bereits in den Linien anlegen.

Unsere Übungen sollen Ihnen eine Hilfe sein, Rundungen gegenständlich und realistisch zu Papier zu bringen. Widerstehen Sie der Versuchung, die Bewegung nur aus dem Handgelenk oder den Fingern kommen zu lassen, denn besonders gebogene Linien erhalten mehr Schwung, wenn man aus der Schulter heraus zeichnet. Denken Sie auch daran, daß man mit wenig Druck die Linie leichter führen kann – viel Druck läßt die Linien hart und ungelenk werden.

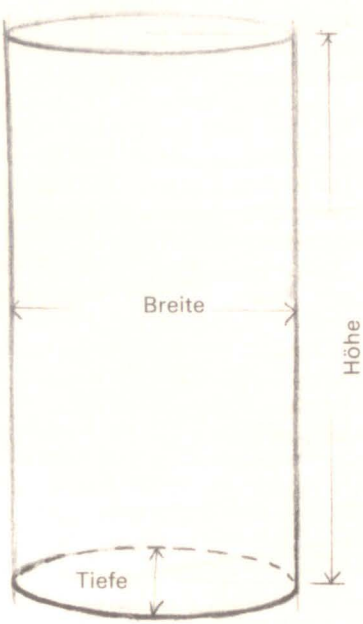
Augenhöhe und Perspektive

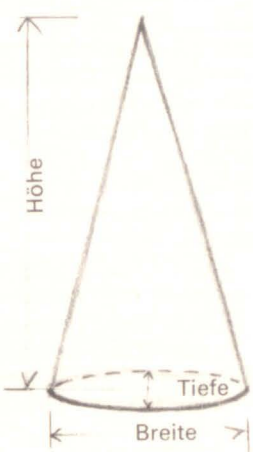
Wenn Sie ein Glas auf Armeslänge entfernt halten, genau auf der Höhe Ihrer Augen, so wirkt es flach und eindimensional: Der Eindruck von Rundung entsteht nur, weil Licht auf die Seiten fällt. Wenn Sie jedoch das Glas etwas tiefer halten – immer noch auf Armeslänge – erscheinen der Rand und der Boden des Glases als Ellipsen.

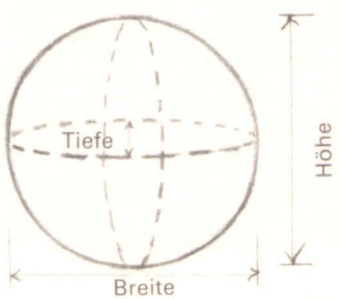
Bei genauer Beobachtung können Sie erkennen, daß die obere Ellipse flacher ist als die untere. Es ist sehr



Die drei Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe sind am Modell des Zylinders, des Kegels und der Kugel besonders gut zu erkennen. Die Tiefe – durch die schmalere oder rundere Ellipsenform verdeutlicht – bildet die Räumlichkeit der Form aus. Üben Sie, die drei Körper zu zeichnen, bis sie überzeugend aussehen. Denken Sie ebenfalls an die „Tiefe" der Gegenstände, wenn Sie sie zu Gruppen arrangieren, und lassen Sie genügend Platz zwischen den einzelnen Gegenständen.







„Stilleben mit Kupfersprühdose" von Frederic Henderschott in Öl gemalt (Ausschnitt links).

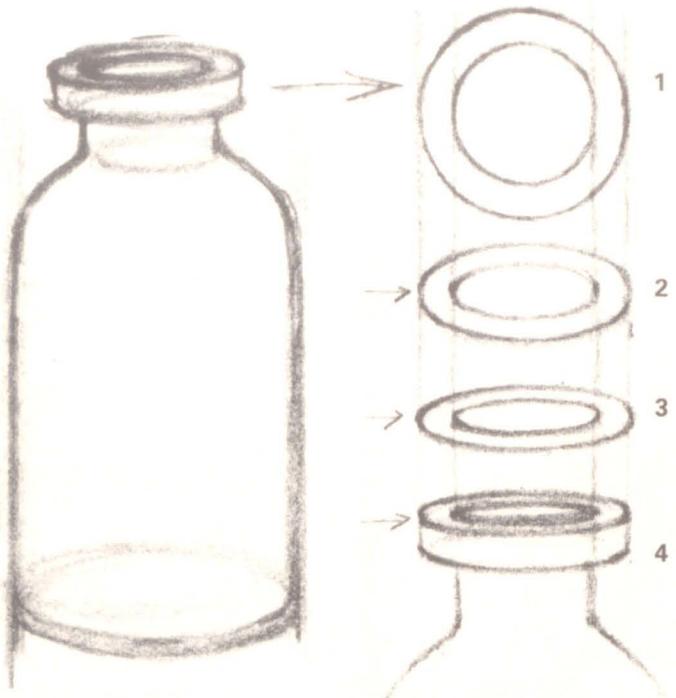
wichtig, die unterschiedliche Verkürzung solcher Kreisformen zu beachten, wenn Sie den Gegenständen realistische Tiefe verleihen wollen. Senken Sie das Glas tiefer, werden die Ellipsen runder, aber die obere bleibt stets flacher als die untere.

Das Stilleben mit den Krügen und Gläsern ist ein gutes Beispiel für einen raumschaffenden Einsatz runder Formen. Es ist voll von alltäglichen Gegenständen aus dem Haushalt – und jeder besteht entweder aus Kreisen oder Ellipsen.

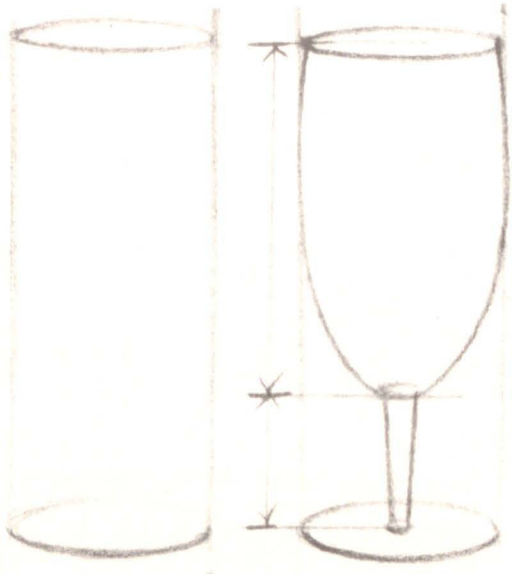
Die Krüge, Teller, Tassen und Schüsseln lassen ihren ellipsenförmigen Aufbau nicht so leicht erkennen. Meist ist er nur in Teilen ersichtlich. In Ihren Skizzen sollten Sie die Ellipsen dennoch stets vollständig ausführen, auch wenn Sie sie nicht zur Gänze sehen. Die Konstruktion runder Formen wird dadurch viel leichter, und Sie können den Teil, der nicht sichtbar sein soll, später einfach ausradieren.

Im Ausschnitt des Stillebens sehen Sie zwei vollständige Ellipsen: der Rand des Glases und die Oberfläche des Wassers im Glas. Beim genaueren Hinsehen können Sie auch einige halbverdeckte erkennen. Neben den offensichtlichen Kugeln, den Bällen, Ballons und anderen vollständig gerundeten Formen gibt es zahllose Objekte, die nur teilweise kugelförmig sind. Teetassen, Glühbirnen, Gebäudekuppeln, Rührschüsseln bestehen aus Kugelteilen. Wenn Sie solch einen Gegenstand zeichnen, skizzieren Sie die ganze Kugel und „schneiden" den überflüssigen Teil einfach weg. Als Schnittfläche erhalten Sie Ellipsen.

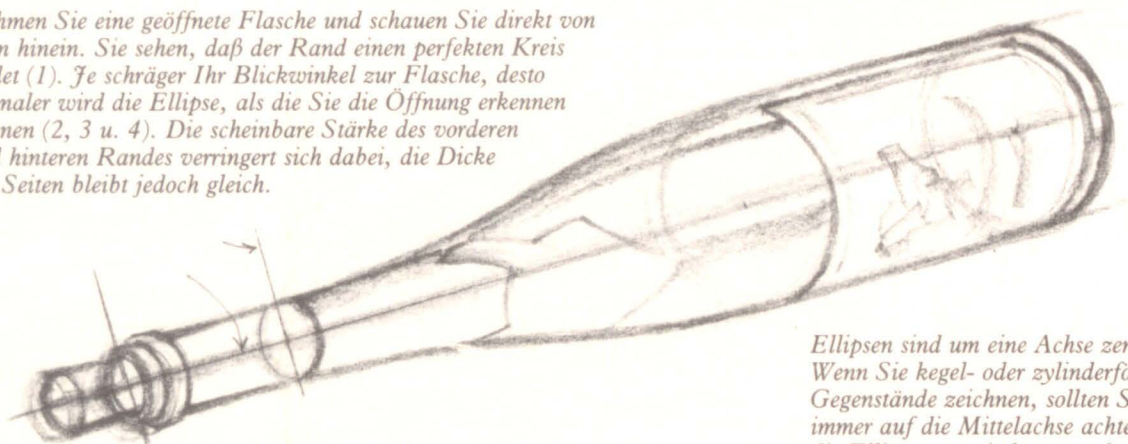
Grundformen erkennen



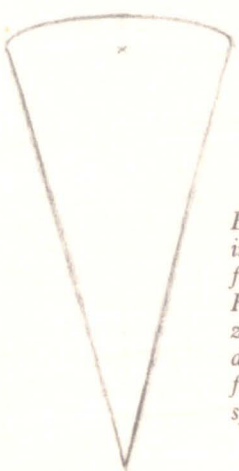
Nehmen Sie eine geöffnete Flasche und schauen Sie direkt von oben hinein. Sie sehen, daß der Rand einen perfekten Kreis bildet (1). Je schräger Ihr Blickwinkel zur Flasche, desto schmaler wird die Ellipse, als die Sie die Öffnung erkennen können (2, 3 u. 4). Die scheinbare Stärke des vorderen und hinteren Randes verringert sich dabei, die Dicke der Seiten bleibt jedoch gleich.



Beachten Sie, daß eine Ellipse auf Augenhöhe immer schmaler ist, als eine Ellipse, die höher oder tiefer liegt.



Ellipsen sind um eine Achse zentriert. Wenn Sie kegel- oder zylinderförmige Gegenstände zeichnen, sollten Sie immer auf die Mittelachse achten und die Ellipsen um sie herum anlegen. Jede Ellipse steht rechtwinklig zu ihrer Achse.



Ein Kegel spitzt sich immer von einer kreisförmigen Basis in Richtung eines Punktes zu. Zeichnen Sie zuerst diese Grundform, und fügen Sie Details später hinzu.

Viele Gegenstände bestehen aus Teilen eines Kegels mit anderen hinzugefügten Formen. Bei dieser Kaffeekanne ist der Rumpf Teil eines Kegels, während der Rand des Deckels und der Boden ellipsenförmig gebildet sind.

Ihre Fähigkeit, gerundete Gegenstände zu gestalten, können Sie schulen, wenn Sie komplizierte Gegenstände aus den Grundformen von Kugel, Kegel und Zylinder konstruieren. Sei es ein Baum, eine Lampe oder eine Vase: Fast jedes Objekt läßt sich einfacher zeichnen, wenn Sie diese Grundformen als Teile der Struktur erkennen.

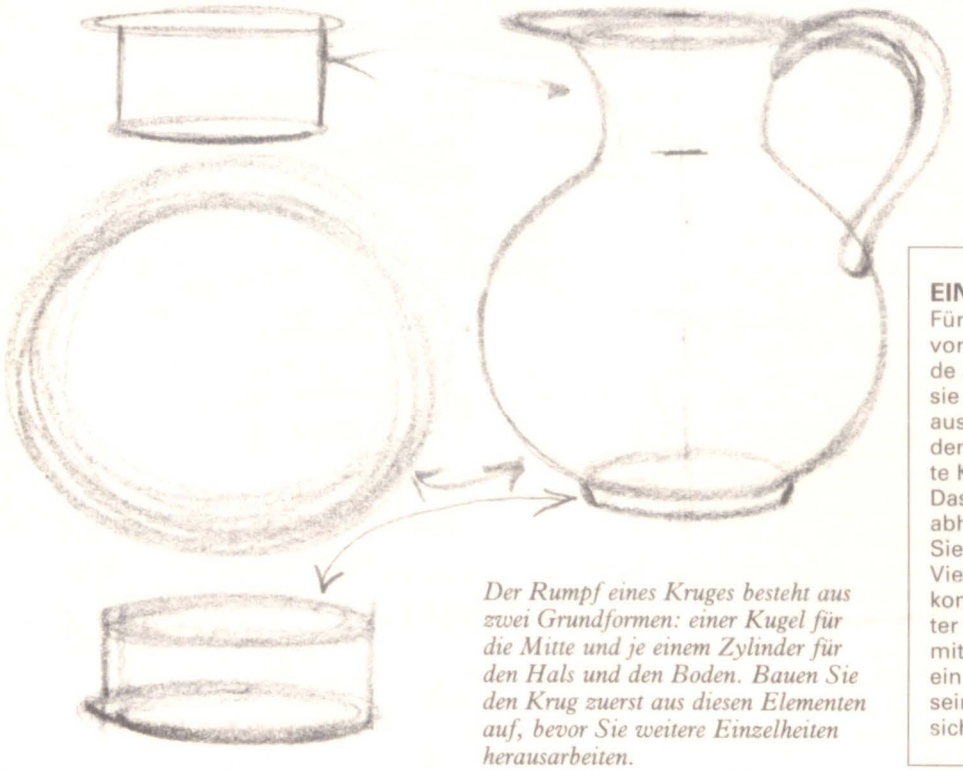
Grundformen verbinden

Sobald Sie Ihr Auge darauf trainiert haben, Grundformen zu entdecken – ein Krug kann etwa aus einer Kugel und zwei Zylindern bestehen – können Sie auf die gleiche Weise eine ganze Reihe verschiedener Gegenstände entwerfen. Lassen Sie Ihrer Phantasie ruhig einmal freien Lauf, und konstruieren Sie die Formen zu kugelförmigen, bauchigen und gedrechselten Gegenständen.

Die Achsen

Auf dem Foto haben wir ein Stillben aus zwei Tellern, einem Becher, einer Tasse und einem Napf aufgebaut. Jeder dieser Gegenstände besteht aus Zylinder- oder Kugelteilen. Um Spannung ins Bild zu brin-

Um eine Teetasse zu zeichnen, beginnen Sie mit einem vollen Kreis und „schneiden" ihn am Rand der Tasse durch. Zeichnen Sie die Achse der Ellipse, um die Schnittfläche zu erkennen. Fügen Sie dann den Griff hinzu und schließlich den Boden, der aus Ellipsen besteht.



Der Rumpf eines Kruges besteht aus zwei Grundformen: einer Kugel für die Mitte und je einem Zylinder für den Hals und den Boden. Bauen Sie den Krug zuerst aus diesen Elementen auf, bevor Sie weitere Einzelheiten herausarbeiten.

EINIGE ANREGUNGEN

Für diese Übungen haben wir vor allem deswegen Gegenstände aus der Küche gewählt, weil sie sicher bei Ihnen zu Hause in ausreichender Menge vorhanden sind, um daraus interessante Kompositionen aufzubauen. Das soll Sie aber nicht davon abhalten, Motive zu suchen, die Sie persönlich ansprechen. Viele Maschinen stellen eine komplexe Komposition gerundeter Formen dar, ein Schachbrett mit aufgestellten Figuren kann ein ideales Experimentierfeld sein, und auch Früchte eignen sich ausgezeichnet zum Üben.

gen, wurden der Becher und der Napf schiefgestellt.

Die vereinfachte Zeichnung der Komposition gibt die verschiedenen Kugeln und Zylinder durch Kreise, Ellipsen und gerade Linien wieder. Jedoch sind in die Kreise und Ellipsen noch zwei zusätzliche Geraden eingezeichnet, die nicht zu den eigentlichen Umrissen gehören.

Exakte Ausrichtung

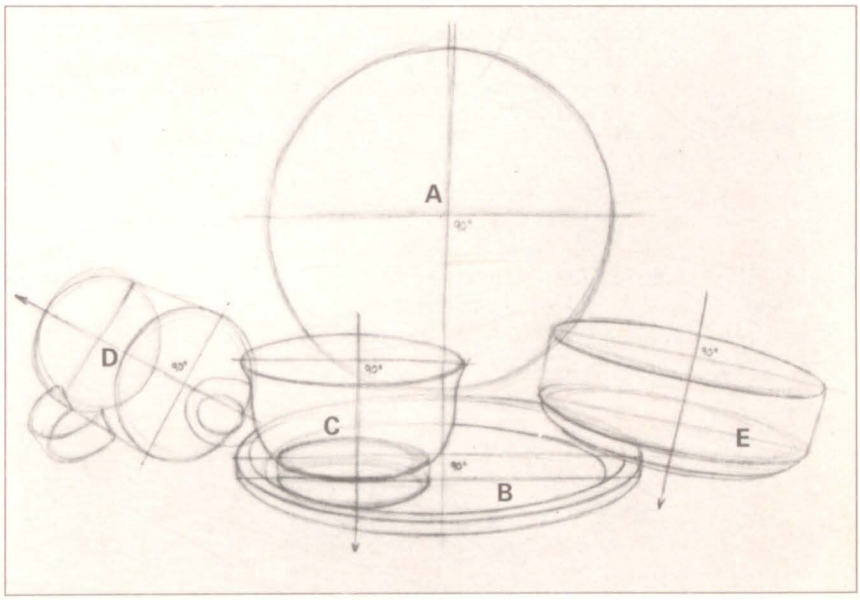
Die Gerade, die über die ganze Breite eines Kreises oder einer Ellipse geht, nennt man „Breitenachse", die Gerade, die darauf im rechten Winkel (90°) steht, heißt „Höhenachse". Beginnen Sie zur größeren Übersichtlichkeit mit der Aufstellung dieser Achsen, und bringen Sie sie zuerst zu Papier. Zeichnen Sie nun Kreise und Ellipsen so in Ihre Komposition, daß sie von den zugehörigen Achsen in vier gleichgroße Teile zerschnitten werden.

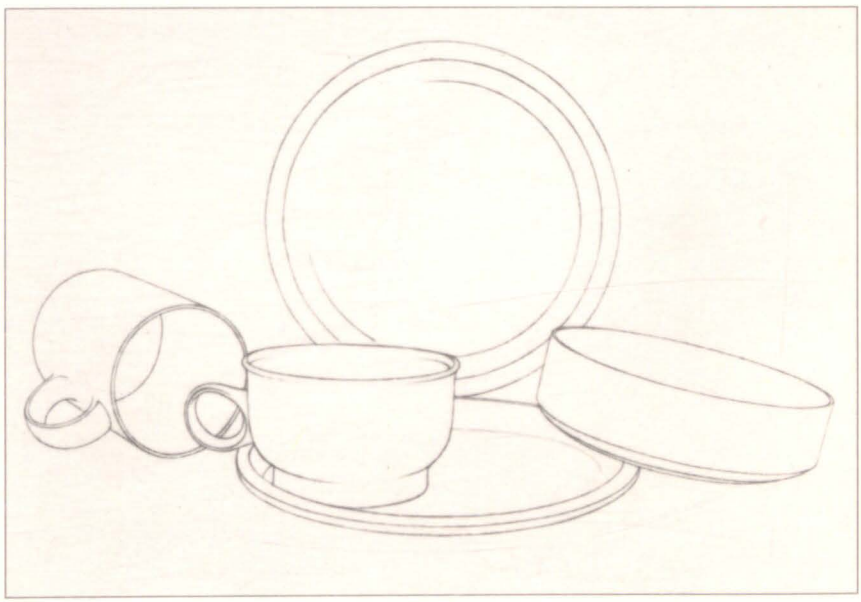
Die Achsen helfen Ihnen auch, die oberen und unteren Ellipsen regelmäßig geformter Gegenstände wie der Tasse (C) exakt auszurichten. Beide Ellipsen liegen so übereinander, daß sie eine gemeinsame Höhenachse, aber unterschiedliche Breitenachsen besitzen. Obwohl beide Ellipsen in ihrer Tiefe leicht voneinander abweichen, müssen sie parallel zueinander liegen. Die Breitenachse der Teller (A und B) und der Tasse (C) verlaufen parallel zu der Breitenachse der ganzen Zeichnung, aber der Becher (D) und der Napf (E) stehen in einem anderen Winkel zu ihr. Dennoch stehen ihre eigenen Achsen in sich rechtwinklig zueinander.

Achsenlinien auffinden

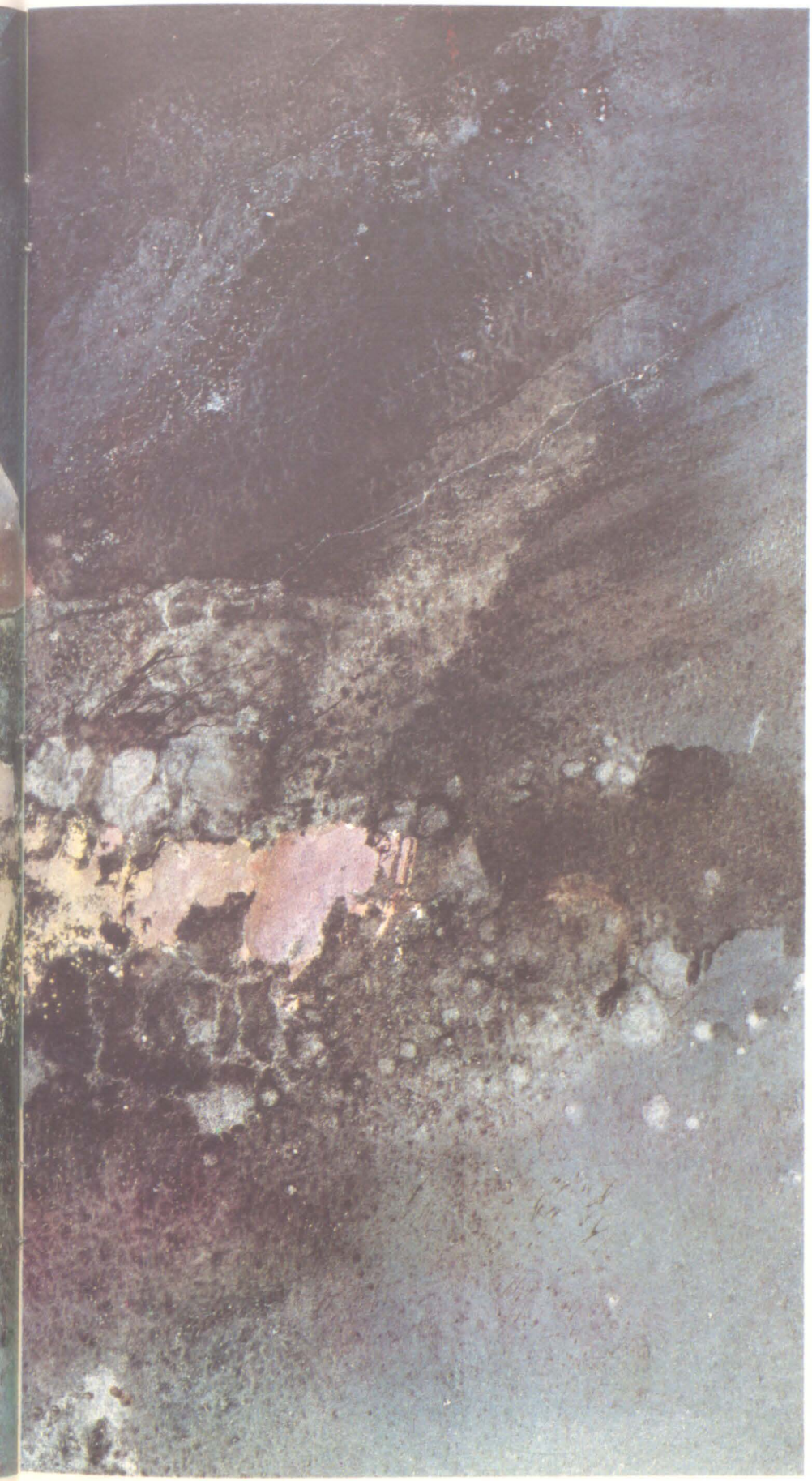
Angenommen, Sie zeichnen eine Konservendose. Eine Technik, die Achsen zu bestimmen, besteht darin, einen Bleistift auf Armeslänge von sich entfernt vor die größte Breite der Ellipse zu halten. Nun können Sie am Bleistift die Breite der Ellipse abmessen und sie dann auf Ihren Skizzenblock übertragen. Auch die Neigung der Ellipse können Sie so erkennen. Die Höhenachse ist noch leichter zu zeichnen, weil sie genau senkrecht zur Breitenachse stehen muß.

Sobald Sie die Grundformen gezeichnet haben, können die Hilfslinien wegradiert und Details eingezeichnet werden.





G. John Blockley



John Blockley

In seinen Aquarellen fängt John Blockley die Ursprünglichkeit der walisischen Landschaft ein. Eine lebhafte Spannung verleiht er seinen Bildern, indem er die unberührte Natur mit Zeugnissen menschlicher Gegenwart vereint.

In seinen Skizzen und Zeichnungen führt John Blockley zunächst eine dokumentarische Bestandsaufnahme durch. Er hält Details wie etwa die Proportionen eines Gebäudes wirklichkeitsgetreu fest, um später nicht auf seine Erinnerung oder Phantasie angewiesen zu sein. „Ich versuche", erläutert der Künstler, „die beiden Arbeitsweisen – Zeichnen und Malen – voneinander zu trennen. Beim Zeichnen trage ich die Fakten zusammen und lege die Formen fest. Beim Malen hingegen konzentriere ich mich mehr auf die unterschiedlichen Materialstrukturen. Nichts ist für mich aufregender, als an einem regnerischen Tag in den Bergen zu sein. Ich liebe die Farben und Schattierungen, die durch den Regen stärker hervortreten: die Ockertöne, die verschiedenen Grüns, Sienas und stahlfarbenen Graus der Gebirgslandschaft wirken plötzlich noch satter und dunkler.

Die mächtigen Berge und ihr nackter, schroffer Fels setzen sich deutlich gegen die Strukturen auf den vorgelagerten Hügeln ab. Das Wetter nimmt im Gebirge viel stärker Einfluß auf die Landschaft als anderswo. Der dem Wind und Regen ungeschützt ausgesetzte Fels verwittert schnell, und die Bergoberfläche bricht immer wieder auf; Felsen stürzen zu Tal und bedecken die Abhänge mit ihren Trümmern. Manche Felsen sind mit Flechten bewachsen, Baumwurzeln krümmen und winden sich in den Felsspalten, Quarzadern erscheinen an der Ober-

‚Im Gebirge' von John Blockley, Aquarell, 29 cm × 38 cm.

fläche. Ich glaube, diese dynamischen Materialstrukturen haben meinen experimentellen Umgang mit der Farbe und meine Maltechnik wesentlich inspiriert.

Meine Arbeitsweise

Eine besonders eindrucksvolle Technik besteht darin, nasse Farben auslaufen zu lassen. Dadurch bilden sich natürlich schlängelnde Linien, die genau denen von Gesteinsformationen gleichen. Außerdem lasse ich wasserfeste Tusche auf das Papier tropfen, um größere Flächen von Flechten darzustellen. Getrocknete Tusche kommt mit ihrer rauhen Oberfläche dem Aussehen von Felsen sehr nahe.

Im Gegensatz zu imposanten Gebirgslandschaften stehen die walisischen Bauernhäuser, schlichte Konstruktionen aus Stein, massiv gebaut, um dem Wetter standzuhalten. An vielen wurde das Mauerwerk unverputzt belassen. Sie fügen sich in die Berglandschaft ein, verwachsen fast mit ihr. Andere stechen regelrecht durch ihren Putz aus dem Dunkel der Berge heraus.

Die beeindruckende Größe und Kraft der Berge veranlassen mich, den Ausdruck in energischen Farben und Linien zu suchen. Dabei finden die diagonalen Strukturen der Landschaft in den Flächen der Bauernhäuser ihr Gegengewicht.

Zu einer Berglandschaft passen keine vorsichtigen Andeutungen. Ich arbeite deshalb ohne jedes Zögern und verwende dicke Pinsel mit entschiedenen Bewegungen. Diese spontane Vorgehensweise gleiche ich dann durch einfühlsam hinzugefügte Einzelheiten aus.

Die Zeichnung

Ich male vor allem im Atelier nach Zeichnungen, die ich – wie ‚Oberhalb der Marsch' – im Freien angefertigt habe. Bei dieser Szenerie spiegelt die glatte Felsoberfläche den hellen Himmel wider und bildet einen Kontrast zu den dunkleren, zerklüfteteren Flächen. Mir gefielen die feinen, aderigen Linien, die ich mit einem feinen Filzstift markierte.

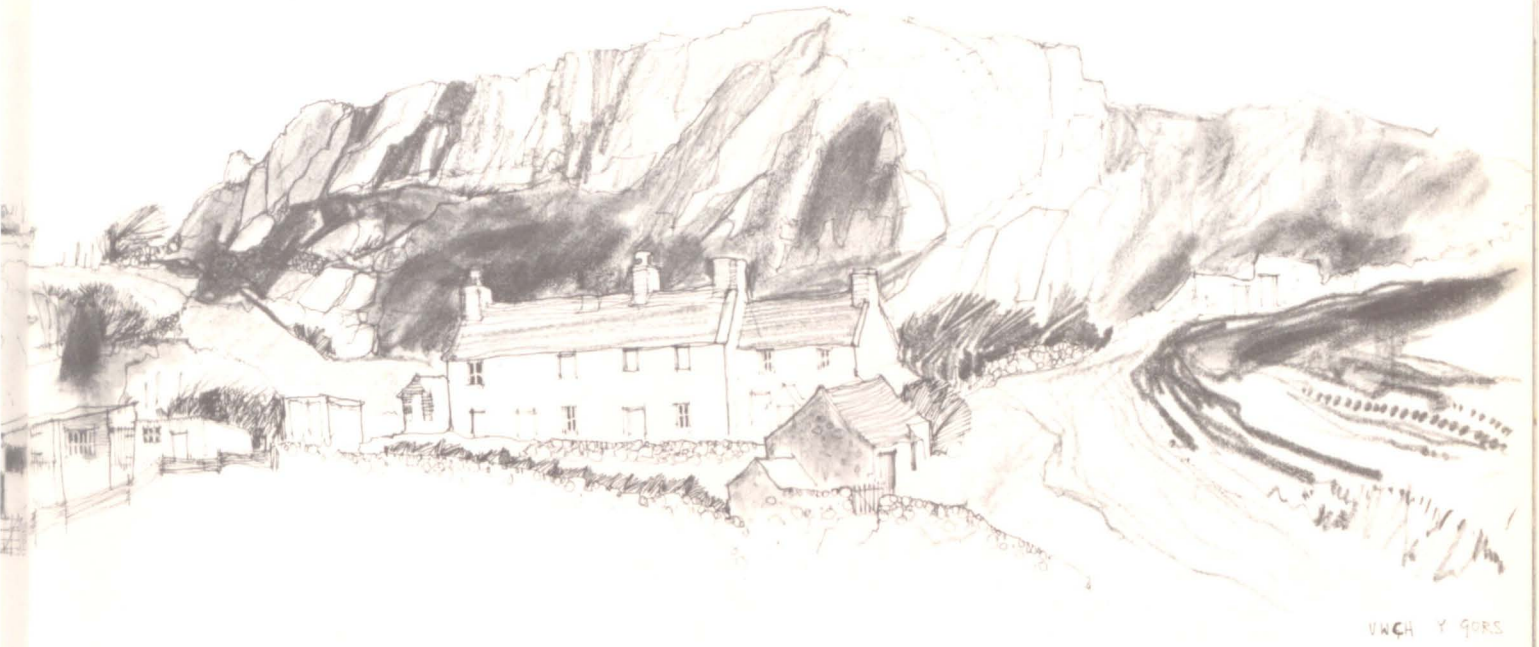
Für die dunklen Stellen am Fuß der Felsen verwendete ich einen dikken Kohlestift; seinen Strich rieb ich anschließend mit dem Finger ins Papier, um diese Flächen noch satter werden zu lassen.

Das Gemälde

Bei der Ausführung von ‚Oberhalb der Marsch' lag mir vor allem an den strukturellen Unterschieden des Materials: grobe Granitblöcke, nackte Felsflächen, gegenüber glattem, schimmerndem Wasser. Der dunkle Torfboden rechts faszinierte mich besonders. Die düstere Zinkfarbe bildet einen Gegensatz zu den silbrigen Felsen dahinter. Zudem zog mich die weiße Form des Bauernhauses vor der dunklen Landschaft als Kontrast auf geradezu magische Weise an.

Der Boden war dort, wo der Regen von den Felsen heruntergeflossen war, rinnenförmig zerfurcht. Um diese Wirkung einzufangen, trug ich eine Schicht aus Umbra gebrannt und dunklem Blaugrau auf das Papier auf. Ich malte mit einem Stock, den ich in die Wasserfarbe tauchte, um so die Wirkung von weichen, durchbrochenen Linien zu erhalten, die sich den Konturen des Landes anpassen. Außerdem betonte ich den Gegensatz zwischen den weitauslaufenden, muschelförmigen Hügeln und der geraden, glatten Wasseroberfläche, indem ich in diesem Bereich des Bildes auf allzu viele Details verzichtete.

Als Motiv für ‚Im Gebirge' wählte ich das Bauernhaus und die Nebengebäude, die in meinem Bild ‚Oberhalb der Marsch' rechts zu sehen sind. Mein Hauptinteresse galt dem



Licht auf den Häuserwänden und auf den Steinpfeilern. Deshalb verstärkte ich diesen Eindruck noch, indem ich die Gebäude mit starken, dunklen Farben umgab. Dadurch, daß ich Vordergrund und Hintergrund sehr schlicht behandelte, kommen die klaren Farben und einfachen Formen des Hauses noch stärker zur Geltung. Den Berg malte ich in breiten, wässrigen Farbflächen, wobei die Pinselstriche sacht nach oben geführt sind, um der Szenerie ihre geheimnisvolle Atmosphäre zu verleihen."

‚Oberhalb der Marsch'
von John Blockley, Aquarell,
48,5 cm × 76,2 cm.
Im Gegensatz zur Zeichnung sind die Hochebenen rechts durch eine Betonung ihrer Kontur hervorgehoben, und die Formen einiger Gebäude „verschwinden" wie beabsichtigt zwischen den Felsen.

Farbschichten mit Buntstiften

Mit Buntstiften kann man die dreidimensionale Form von Gegenständen schrittweise in verschiedenen Farbschichten herausarbeiten und damit einen plastischen Eindruck erzeugen.

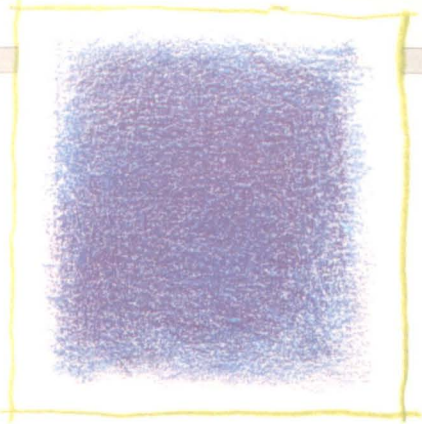
Da sich Buntstifte in vielerlei Hinsicht wie Aquarellfarben verhalten, ähneln sich die Techniken zur Darstellung von räumlicher Tiefe in beiden Medien: Der gewünschte Effekt läßt sich durch die Überlagerung mehrerer Farbschichten erzielen. Jede Farbe kann mit einer anderen übermalt werden. So bauen sich verschiedene helle und dunkle, leuchtende und mattere Farbtöne auf, und man kann eine Farbe nach Belieben in einem kälteren oder wärmeren Farbton verwenden.

Farbeffekte

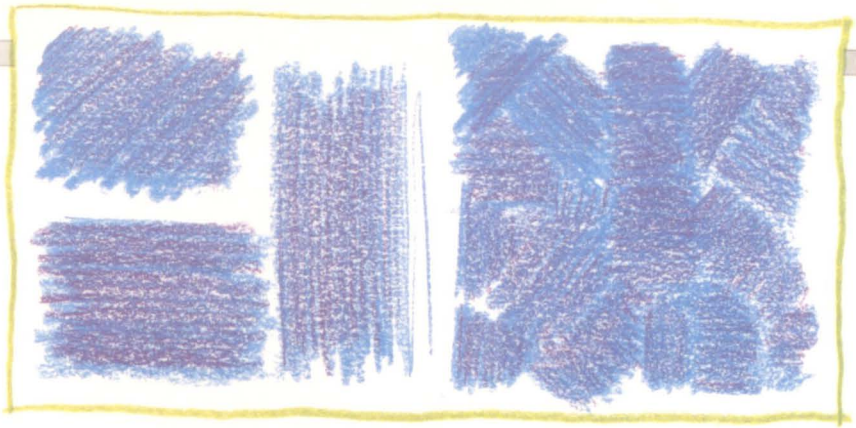
Am besten bekommen Sie das Ausdruckspektrum von Farbwirkungen in den Griff, wenn Sie Überlagerungen üben. Im Beispiel rechts haben wir mit Buntstiften auf rauhem Canson-Papier gearbeitet. Um die nuancenreichen Mischeffekte zu erleben, legen Sie zunächst Farbschichten in den drei Grundfarben (Primärfarben) an. Wir verwendeten dunkles Zinnoberrot (A), dunkles Kadmiumgelb (B) und ein helles Blau (C). Zeichnen Sie von jeder Farbe mehrere Felder. Schraffieren Sie von oben nach unten. Beginnen Sie mit festem Druck und verringern Sie ihn allmählich im Verlauf der Schraffur, um das Weiß des Papiers immer deutlicher hindurchschimmern zu lassen. Damit haben Sie Ihr Experimentierfeld für die Farbmischungen eingerichtet.

Überlagern Sie die einzelnen Felder mit verschiedenen Farben. Variieren Sie den Druck auch beim Überlagern und schraffieren Sie dabei in der gleichen Richtung wie beim ersten Farbauftrag. Vergessen Sie nicht, die jeweilige Farbzusammensetzung zu notieren. Im Beispiel A wurden Olivgrün, bronze- und kupferfarbene Stifte benutzt, ferner Graublau und ein kaltes Rot mit verschiedenem Druck über das Zinnoberrot gelegt. In Beispiel B überla-

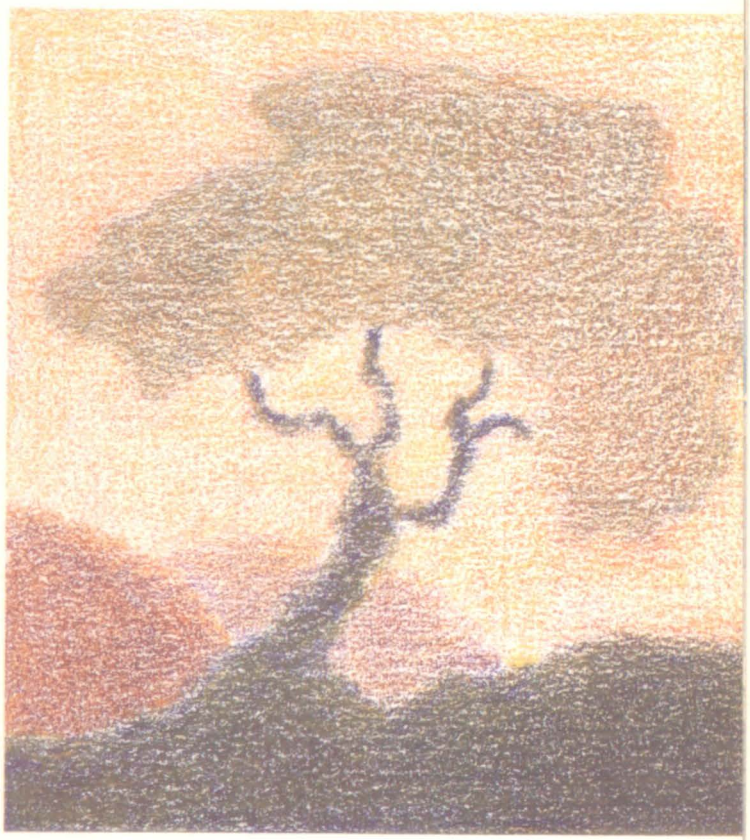
Diese Übungen machen Sie mit der Methode des Farbmischens in sich überlagernden Schichten bekannt. Probieren Sie eigene Mischtöne. Experimentieren Sie auch mit verschiedenen Papieren und unterschiedlichem Druck.



Farbe muß nicht stets in einer Richtung aufgetragen werden. Experimentieren Sie mit weichen Strichen.



Schraffuren, die mit diagonalen, horizontalen und vertikalen Strichlagen geschaffen werden, wirken ausdrucksstark. Rechts sind die drei Strichrichtungen in einer Komposition zusammengefaßt.



gern eine vandyckbraune und eine bronzefarbene Schicht das Gelb, und sowohl ein kaltes wie ein warmes Rotorange kamen ins Spiel.

Im Beispiel C wurden die blauen Felder nebeneinander nur leicht mit Ockergelb und zartem Rot übermalt; das Feld unten rechts zeigt eine zusätzliche Überlagerung mit Orange.

Sie sollten bei diesen Übungen den Stift etwas schräg halten und nicht zu kräftig aufs Papier drücken. Das Resultat sollte immer so ausfallen, daß das Papier noch ein wenig hindurchschimmert, denn sonst wirkt die Farbe trüb, und der Reiz des Mediums geht verloren.

Harte und weiche Umrisse

Beim Umgang mit Buntstiften haben Sie die Wahl, Konturen entweder scharf herauszuheben oder weich und diffus anzudeuten. In der Natur wirken Konturen lediglich im Vordergrund klar und deutlich. Sie können dieses Phänomen nutzen und in Ihren Bildern den Eindruck von Ferne bzw. räumlicher Tiefe erwecken. Möchten Sie einem Bild eine einheitliche Stimmung geben, dann entscheiden Sie sich am besten für nur eine der beiden Ausdrucksformen. Die japanisch anmutenden Baumbilder verdeutlichen die Wirkung der beiden Stilmittel. Beide Bilder wurden auf rauhem Papier gemalt. Auf dem linken sind alle Umrisse scharf – der Baumstamm hebt sich deutlich in dunklem Blau ab. Es ist gut zu sehen, wie genau die einzelnen Farbschichten bis zum Rand hin aufgetragen wurden. Auf dem rechten gehen die verschiedenen Farbschichten so weich ineinander über, daß sie förmlich verschmelzen. Es entsteht dadurch eine verträumte Atmosphäre.

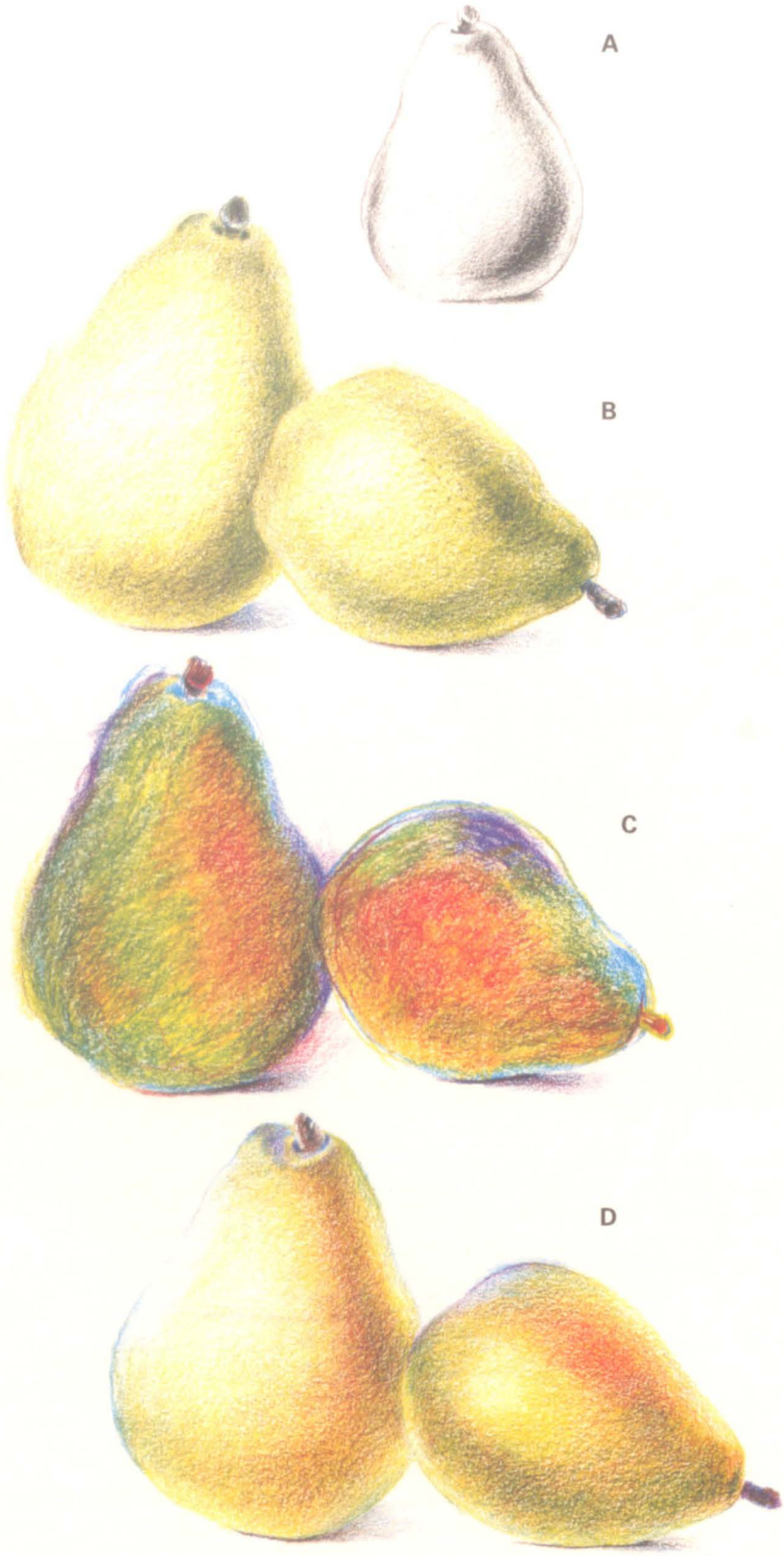
Modellieren mit Farbschichten

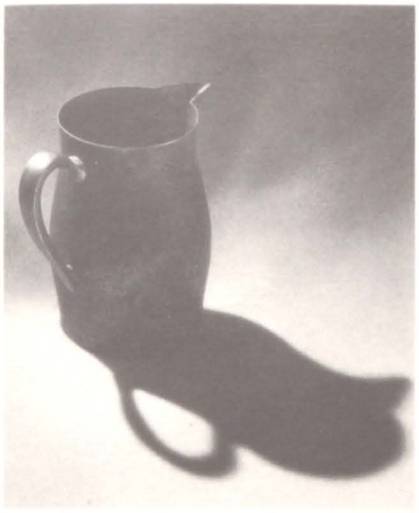
Die Zeichnungen der Birnen verdeutlichen, wie gut man mit Hilfe verschiedener Farbschichten die Form von Objekten herausarbeiten kann. Dabei hat jedes Beispiel seine besonderen Merkmale. Die besten Resultate werden Sie erzielen, wenn Sie die gezeigten Beispiele schrittweise nachvollziehen.

Zeichnung A zeigt die Skizze einer Birne, die mit einem 2 B Bleistift gezeichnet wurde. Sie soll hier als Vergleich dienen: Mit ihrer Hilfe können Sie feststellen, in welchem Maße die anderen Zeichnungen die dreidimensionale Form betonen. In **Zeichnung B** sind die Birnen mit Farbstift gezeichnet. Die Tonwerte in den lichten und schattigen Teilen wurden genau erfaßt. Dennoch entsteht die Wirkung einer farbig unterlegten Schwarz-Weiß-Zeichnung. Die Modellierung ist zwar gelungen, aber die farbliche Gestaltung ist noch unausgereift. Ähnlichkeit mit einer Bleistiftzeichnung ist immer ein Hinweis, daß das Medium Farbe nicht genügend ausgeschöpft wurde.

In **Zeichnung C** hingegen sind die Farben mit mehr Dynamik eingesetzt, die Birnen ausdrucksvoller modelliert. Sie ist sehr farbbetont und wurde mit einem lockeren formgebenden Strich angegangen. Volumen entsteht durch den Kontrast der hervortretenden warmen Rot- und Gelbtöne und die zurückweichenden Grün-, Blau- und Violettöne. Die Farbgebung ist weniger natürlich und die Farben gehen nicht ineinander über, so daß die plastische Form weniger hervortritt. Dennoch ist das Ergebnis eine lebhafte, ausdrucksstarke Zeichnung.

In **Zeichnung D** finden sich die Techniken von A und B kombiniert: Die natürliche Farbe, wie bei B, wurde weitgehend ignoriert und die Form durch Aufbau transparenter Farbschichten modelliert. Diese Technik verzichtet auf formbetonte Striche zugunsten von formmodellierenden Farbschichten. Räumliche Wirkung entsteht aus der Kombination von Hell-Dunkel-Kontrasten und Farbmodellierung mittels kalter und warmer, sowie leuchtender und trüber Farbtöne. Wie bei C ist das Ergebnis eine charaktervolle „echte Farbzeichnung".





Für die Komposition ist der Schatten genauso wichtig wie der Krug. Der Farbauftrag des Schattens ist zart und nicht formbetont. Dadurch kann das Muster der Tischdecke noch deutlich hindurchschimmern.
Kaltes Violett, als Kontrast zum warmen Rot der Tischdecke, bildet den Schatten. Er verblaßt mit zunehmendem Abstand zum Krug.

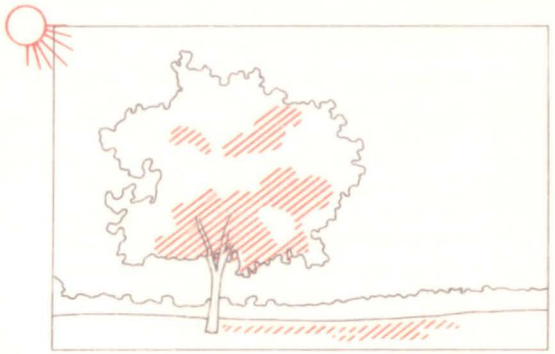
Schattenwurf

Fällt auf einen Gegenstand Licht, dann wird nicht nur seine Form modelliert, sondern er wirft auch einen Schatten. Manchmal ist ein solcher Schatten wichtiger Bestandteil der Bildkomposition. Sie sollten sich merken: Fehlendes Licht bedeutet keinen Verzicht auf Farbe. Im Foto sind die Tonwerte von Krug und Schatten fast gleich. Die bildliche Trennung existiert nur durch die harten Konturen des Kruges und die weichen seines Schattens.

Wenn es mehrere Lichtquellen gibt und mehrere Schatten sich abzeichnen, sollten Sie sich auf nur einen Schatten konzentrieren. Zeichnen Sie die Umrisse von Schatten immer weich, es sei denn, Sie wollen grelles Licht andeuten.

Je weiter sich der Schatten vom Objekt entfernt, desto heller sollten Sie den Farbton gestalten.

Malen Sie auch Schatten farbig! Dazu benutzen Sie am besten dunkle Farbtöne und keine neutralen Farben. Schatten sollten dennoch transparent bleiben und die Oberflächenstruktur des Papiers hindurchschimmern lassen. Denn: Dunkle Töne müssen nicht stumpf sein.



Achten Sie bei Ihrem Motiv auf den Lichteinfall. Diese Fotografie eines Baums wurde am Nachmittag aufgenommen. Die Sonne steht links im Bild in einem Winkel von 45° zum Boden. Der seitliche Lichteinfall hilft Ihnen, helle und dunkle Schattierungen klar voneinander zu unterscheiden.

Die altbewährte Methode für eine ausgewogene Komposition besteht darin, das Bild zweifach zu dritteln. Jeder der vier Schnittpunkte der Teilungslinien ist ein günstiger Ort, an dem wichtige Gegenstände – in diesem Falle der Baum – gut zur Geltung kommen. Die Komposition wäre langweilig, wenn der Baum genau in der Mitte stünde, und verlöre an Spannung.

Komposition eines Landschaftsbildes

Manche Landschaften sind so eindrucksvoll, daß man am liebsten sofort anfangen möchte, sie zu aquarellieren. Man sollte sich jedoch von der Begeisterung nicht dazu verleiten lassen, ohne gestalterische Vorüberlegungen zu malen.

Eine gründliche Planung zahlt sich besonders bei der Aquarellmalerei aus. Hier müssen weiße Flächen von vornherein ausgespart und Farbtöne von hell nach dunkel geordnet werden. Zudem können Sie die Farben nicht übermalen. Doch keine Angst: Es gibt einige wertvolle Ratschläge, die Ihnen Entscheidungen beim Bildaufbau leicht machen.

Bei der Bildgestaltung sollten Sie mehrere Dinge bedenken. Zu berücksichtigen sind die Ausgewogenheit der Komposition, die Verteilung von Licht und Schatten, der Maßstab und die Farben. Unsere Fotografie zeigt ein Motiv, wie Sie es möglicherweise selbst schon einmal auf einem Spaziergang entdeckt haben und zeichnen wollten: Ein freistehender Baum vor einem lebhaft bewölkten Sommerhimmel.

Die Lichtverhältnisse sind bei diesem Motiv gut auszumachen, die Farben klar. Der Bildaufbau wirkt ziemlich übersichtlich. Als Blickfang dient der wolkenreiche, dennoch nicht überladene Himmel.

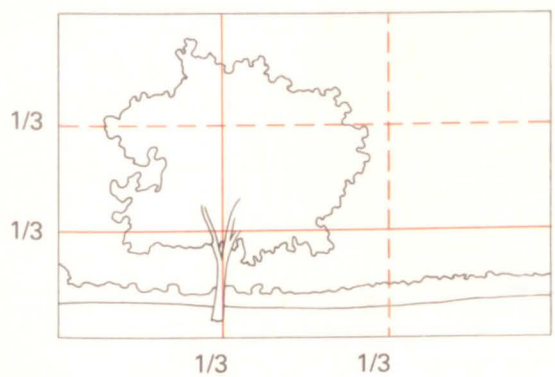
Vordergrund unter der Lupe

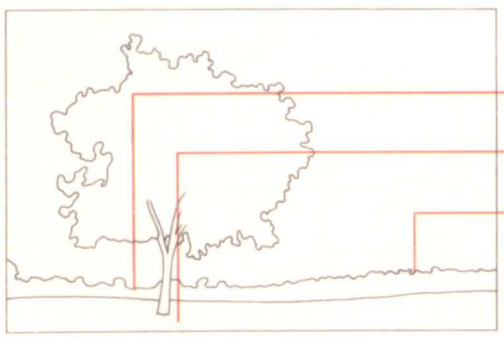
Bei genauem Hinschauen können Sie feststellen, daß die Farben des Vordergrunds meist kräftiger und wärmer wirken als die der entfernter gelegenen Teile einer Landschaft. Auch in unserem Foto wird dieser Sachverhalt deutlich. Erkennen können Sie das, indem Sie einmal die Farben des Baums im Vordergrund mit den gedämpfteren Farbtönen der Bäume im Hintergrund vergleichen. Die Farbe des Himmels verblaßt zum Horizont hin mehr und mehr. Außerdem erscheint die Wolkendecke in Richtung des Horizonts dichter.

Ausgewogenheit

Die Gestaltung des Vordergrunds ist für jeden Maler eine schwierige Aufgabe. Der Vordergrund sollte nicht zu viele verwirrende Einzelheiten enthalten, doch ebensowenig darf der Eindruck entstehen, er sei vernachlässigt worden. Ein Bild muß eine ausgewogene Einheit darstellen. Dazu kann es sinnvoll sein, in einem Skizzenbuch Einfälle zu seiner Gestaltung zu sammeln. Wenn Sie bereits Pflanzen oder andere reizvolle Dinge in Ihrem Skizzenblock gezeichnet haben, können Sie diese „Einfälle" möglicherweise in den Vordergrund Ihres Bildes einfügen, um ihn abwechslungsreicher zu gestalten.

Der Eindruck räumlicher Tiefe entsteht auch durch Unterschiede in den Größenverhältnissen. Das zeigt sich deutlich auf unserer Fotografie: Der Baum im Vordergrund überragt die Bäume hinten, und die Wolken wirken umso kleiner und dichter, je näher sie am Horizont liegen.





FEINHEITEN

Die blaugrüne Schattierung der Hügel vermittelt Tiefe.

Der Vordergrund hebt sich hell und deutlich ab.

Die niedrige Horizontlinie schafft ein Gefühl für die Weite der Landschaft.

Für den perspektivischen Bildaufbau ist entscheidend, wo Sie die Augenhöhe des Betrachters (Horizontlinie) ansetzen wollen. In unserem Beispiel hat der Künstler die Horizontlinie der Landschaft weit nach unten verlegt. Dieser Blickpunkt betont die Weite des Himmels und gibt die Sicht auf den Baum frei, ohne daß der Hintergrund störend wirkt. In der Praxis sollten Sie ruhig einmal Ihren Standpunkt verändern und Ihr Motiv aus verschiedenen Richtungen und wechselndem Blickwinkel betrachten, bevor Sie sich ans Werk machen. Sobald Sie sich für einen Blickwinkel entschieden haben, sollten Sie versuchen, die Stimmung der Szenerie zu erfassen. Die Bestandteile der Landschaft sind dabei weniger wichtig als die Lichtverhältnisse. Himmel und Lichtverhältnisse schaffen oftmals die Atmosphäre eines Bildes.

Während Sie malen, verändern sich die Lichtverhältnisse. Deshalb kann es hilfreich sein, das Spiel von Licht und Schatten an einigen Stellen kurz zu skizzieren. Fällt das Licht später anders ein, dann können Sie sich auf Ihre Notizen verlassen. So sichern Sie sich Einheitlichkeit im Bild.

WAS SIE BRAUCHEN:
Marderhaarpinsel Nr. 2, 6, 10.
Aquarellpapier in der Größe 25 cm × 17,5 cm.
Farben: Kobaltblau, Siena natur, Umbra gebrannt, Hookersgrün dunkel.
Löschpapier, Haushaltspapier oder einen kleinen Schwamm zum Entfernen von Farbe.

Tip

AN ALLES GEDACHT?

Wenn Sie in der freien Natur aquarellieren wollen, denken Sie daran, sich einen genügend großen Vorrat an klarem Wasser mitzunehmen. Es wäre ärgerlich, wenn Sie mitten im kreativen Prozeß nicht mehr weiterkommen, weil Ihre Wasserreserven zur Neige gehen. Für die meisten Vorhaben dürfte ein Liter Wasser ausreichen. Eine Plastikflasche ist für den Transport ideal.

1

2

3

Übung: Eine Sommerlandschaft

Die ‚Landschaft mit jungem Baum' von Ferdinand Petrie beweist, wie wirkungsvoll eine einfache Komposition sein kann. Zur Übung eignet sie sich hervorragend, weil sich an ihr ein Erfassen des Wesentlichen viel besser nachvollziehen läßt als an einer überladenen Szenerie.

1. Vorbereitende Skizze

Konzentrieren Sie sich zunächst auf die größeren Flächen – über die Einzelheiten können Sie später nachdenken. Zeichnen Sie behutsam die Horizontlinie und den Umriß des Baums. Deuten Sie auch die weißen Flächen des Himmels an: Sie sollen freibleiben und schimmernde Lichtflecken bilden. Das Geheimnis des Skizzierens lautet, spontan ans Werk zu gehen.

Befeuchten Sie die Papierfläche des Himmels gründlich, und nehmen Sie einen reichlich mit Farbe getränkten Pinsel (Nr. 10). Verwaschen Sie die Fläche und sparen Sie die Flecken aus, die weiß bleiben sollen. Der Himmel wirkt umso heller, je näher er dem Horizont liegt. Deshalb sollten Sie Ihrer Farbmischung mehr und mehr Wasser hinzufügen, je näher Sie dem Horizont kommen.

Kurz bevor Ihre Verwaschung getrocknet ist, nehmen Sie hier und da etwas Farbe fort, damit die helleren Wolkenflächen sichtbar werden. Benutzen Sie dazu ein Stückchen saugfähiges Papier, einen Schwamm oder einen trockenen Pinsel.

Malen Sie nun die dunkleren Wolken. Dafür können Sie Umbra gebrannt verwenden, zu dem Sie ein wenig Kobaltblau und Siena natur hinzufügen. Legen Sie die Farben in Verwaschaufträgen naß übereinander, damit sie verfließen können. Auf diese Weise erzielen Sie den Effekt von weichgeränderten, ziehenden Wolken. Damit die Formen plastisch wirken, tönen Sie die Ränder etwas dunkler als die Mitte.

Nun können Sie noch nahe dem Horizont mit einem Pinsel (Nr. 2) waagerechte Striche ziehen, um den Anschein entfernter Wolkenzüge zu erwecken.

2. Aufbau des Mittelgrunds

Belassen Sie den Mittelgrund eher hell, damit er einen Kontrast zu der dunkleren Linie der entfernten Bäume bildet. Eine passende Mischung könnten Siena natur und Hookersgrün dunkel ergeben, oder Olivgrün mit Siena gebrannt. Probieren Sie, bis Sie die Farbzusammenstellung gefunden haben, die Ihnen gefällt.

Nachdem die Farben von Himmel und Feld getrocknet sind, malen Sie den Streifen entfernter Bäume mit Siena natur und kennzeichnen die Flächen, in denen das Sonnenlicht die Baumwipfel berührt. Anschließend bringen Sie die dunkleren Bäume mit einer Mischung von Umbra gebrannt und Kobaltblau auf. Einige Bäume sind viel dunkler als andere: ein Hinweis auf die Schatten vorüberziehender Wolken. Ihren Ton treffen Sie durch Einmischen von ein wenig Hookersgrün dunkel.

3. Der Baum im Vordergrund

Das Laubwerk des bildbeherrschenden, jungen Baumes sollte großzügig gemalt werden. Lassen Sie viel Licht durch die Zweige fallen und das Himmelsblau durchscheinen. Achten Sie darauf, daß das Blätterdach variiert und ausgewogen wirkt.

Verwenden Sie besondere Sorgfalt auf den Schatten am Baumstamm und die schattigen Stellen, die das Blattwerk wirft. Den Baumstamm selbst können Sie mit einem Grau aus Kobaltblau mit etwas Umbra gebrannt malen. Tragen Sie die Farben wässerig auf, so daß der Stamm nur leicht getönt wirkt.

4. Das Blätterdach

Jetzt geht es darum, das Laubwerk auszuarbeiten, ohne dabei jedem einzelnen Blatt und Ast zuviel Beachtung zu schenken. Arbeiten Sie daher recht flink, und verwenden Sie eine Auswahl von Grüntönen, die Sie aus blauen und gelben Farbpigmenten mischen.

Das Licht im Mittelteil des Laubwerks kommt besonders intensiv zur Geltung, weil unmittelbar darunter dunkle Grüntöne einen Kontrast bilden. Schaffen Sie einige helle Flekken, indem Sie etwas feuchte Farbe fortnehmen. Ein paar Tupfer mit der Pinselspitze werden an das Blattwerk ganz außen gesetzt: So bewirken Sie den Eindruck von „Bewegung im Wind".

Die Äste sollen das Laubwerk tragen und ausgewogen erscheinen. Entfernen Sie hier und da etwas Farbe, um das Sonnenlicht zur Geltung zu bringen.

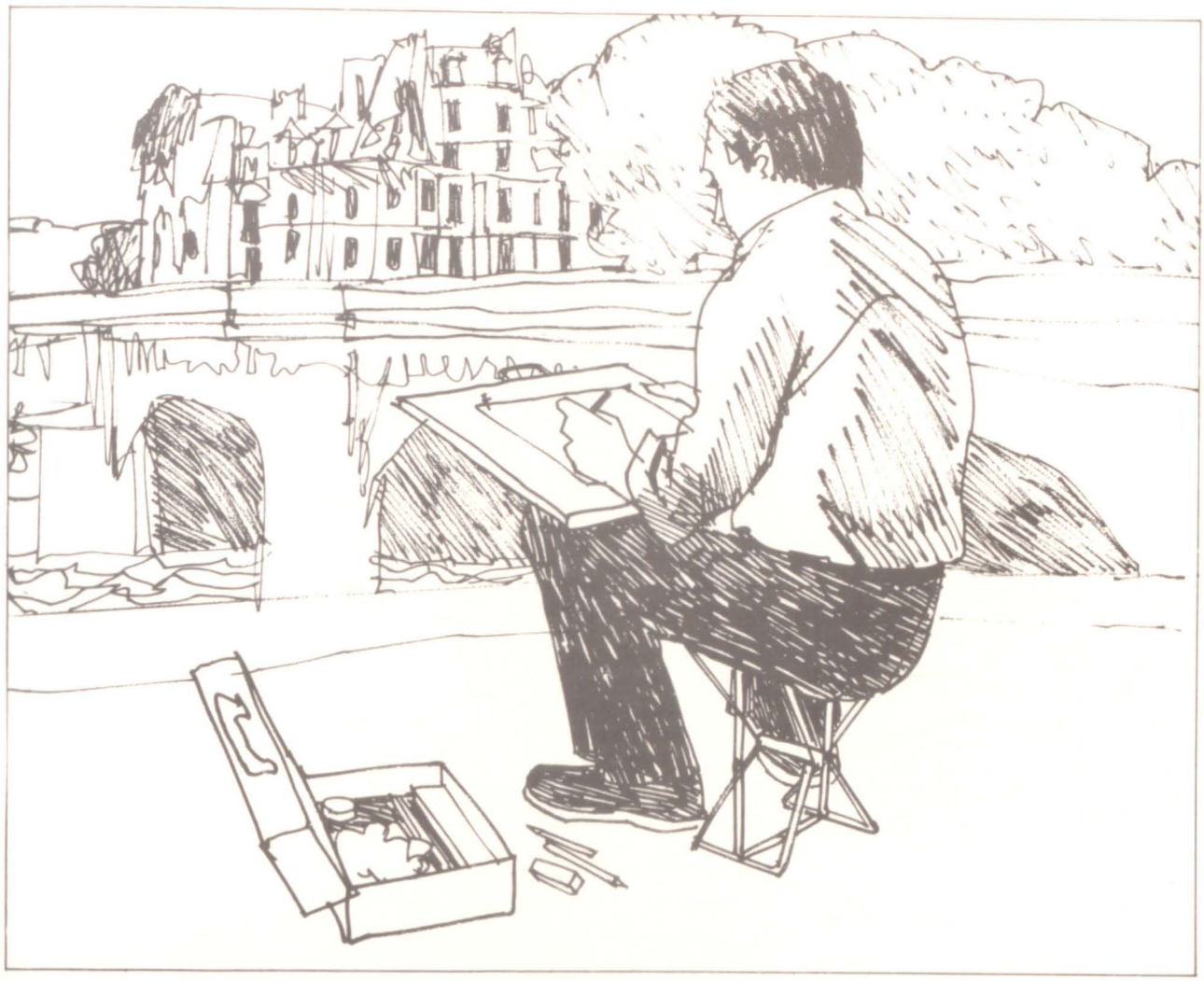
Das Wesentliche des Motivs wurde ohne viele Einzelheiten festgehalten. Der Vordergrund wird durch den Schatten des Baumes ergänzt, der den Lichteinfall betont.

Einige wenige Pinselstriche deuten das Gras an. Eine weitere Möglichkeit, räumliche Tiefenwirkung zu erreichen, besteht darin, bei den Gegenständen des Vordergrunds Einzelheiten und Materialbeschaffenheit deutlich erkennbar zu malen.

In der freien Natur

Viele interessante Motive findet man in der freien Natur. Es lohnt sich oft, sie auch dort zu zeichnen, um die Eindrücke frisch zu bewahren und Atmosphäre kontrolliert einzufangen.

„Hafenszene" von Ferdinand Petrie, Bleistift auf normalem Zeichenpapier (19 cm × 26,5 cm). In dieser Zeichnung wurden helle und dunkle Töne so komponiert, daß sie Licht und Schatten besonders deutlich widerspiegeln.



Vielleicht mag Sie die Vorstellung, daß Ihr Werk von Außenstehenden kritisch betrachtet wird, etwas stören. Aber haben Sie Mut! Die Arbeit in der freien Natur zahlt sich vielfach aus: Es ist das direkte Erleben der Umgebung, das Ihnen Anregungen gibt und Ihre Sinne schärft.

Sie werden auf diese Weise auch interessante Leute kennenlernen, und Ihr Zeichentalent schult sich an neuen Aufgaben. Ihre Zeichenausrüstung sollte aufs nötigste beschränkt und so leicht wie möglich sein. Ein spiralgebundener Zeichenblock mit einem starken Papprükken macht ein Zeichenbrett in den meisten Fällen überflüssig. Wenn Sie meinen, auf die feste Brettunterlage nicht verzichten zu können, sollten Sie sich ein kleines Maß nehmen und es am besten mit einem Griff an der Seite versehen. Besonders praktisch sind kleine Koffer, um Ihre Ausrüstung und natürlich auch etwas Proviant zu transportieren. Auch ein Campinghocker kann nützlich sein.

Die Komposition

Haben Sie eine geeignete Szenerie entdeckt, dann betrachten Sie sie aus verschiedenen Richtungen. Was Ihr Interesse auf den ersten Blick weckt, sollte Ihre Aufmerksamkeit auch eine halbe Stunde später noch fesseln können. Scheuen Sie sich nicht, die Szene etwas zu vereinfachen, wenn die Komposition dadurch interessanter wird – selbst wenn sich ein zufälliger Zuschauer darüber wundern sollte.

Begeben Sie sich bei Ihrem ersten Ausflug am besten an ein ruhiges Plätzchen, an dem Sie genügend Muße haben, die neuen Eindrücke ausgiebig auf sich wirken zu lassen. Selbst geübte Freiluftzeichner werden durch Trubel eher abgelenkt.

Tip

VORSICHT SONNE!

Bei sonnigem Wetter verändern sich durch die Bewegung der Sonne die Tonwerte der Landschaft ziemlich schnell, so daß es ratsam ist, gleich zu Anfang eine natürliche Balance zwischen den hellsten, mittleren und dunkelsten Tönen herzustellen und an dieser bis zur Fertigstellung der ganzen Zeichnung festzuhalten.

Übung: Dorf in der Ferne

Um eine sonnige Landschaft wie diese zu zeichnen, ziehen Sie mit Ihrer Ausrüstung nach draußen. Der Künstler Harry Borgman benutzte für seinen zügigen und freien Stil lediglich einen Bleistift – einen 2B mit einer keilförmig zugeschnittenen Spitze. Er eignet sich für viele Stricharten, Töne und Strukturen.

1. Eine einfache Skizze

Zuerst zeichnen Sie eine schematische Skizze der Landschaftsszene. Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die grundlegenden Formen und Linien, die die Bildfläche teilen. Borgmann beginnt mit den Konturen des Laubwerks, dann zeichnet er die verschiedenen Bodenflächen und Hügel. Erst danach werden Details im oberen Bildteil hinzugefügt: Zeichnen Sie die Bäume und einige Häuserdächer mit ihren Schatten. Deuten Sie auch Schatten auf den Bäumen an. Mit der schmalen Seite Ihrer Bleistiftspitze wird der blattlose Baum in der Mitte gezeichnet. Etwas kräftigere Striche deuten das Laubwerk der anderen Bäume an.

1

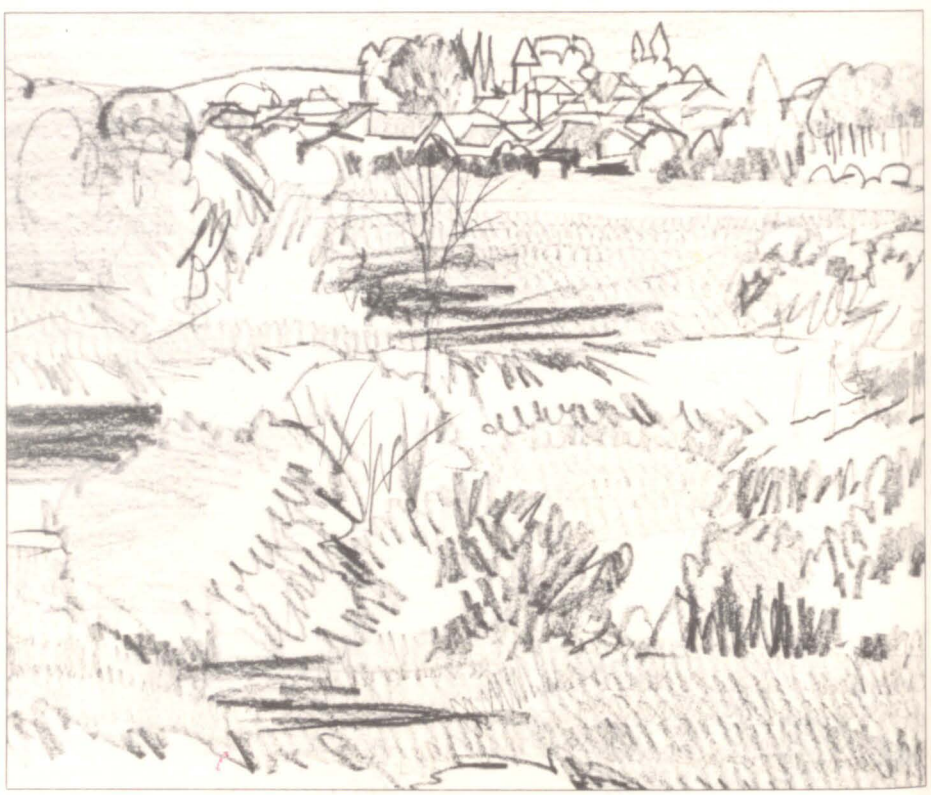
2. Hellere Töne

Im unteren Vordergrund wird mit einigen Zick-Zackstrichen in unterschiedlichen Richtungen Laubstruktur eingezeichnet. Variieren Sie den Druck des Bleistifts, um unterschiedlich starke Töne entstehen zu lassen, und fügen Sie mit einigen kühnen Strichen die Schatten als Akzente hinzu.

Mit ganz leichten, zarten Strichen geben Sie dem Himmel wie einigen Bäumen im Hintergrund einen blaßgrauen Ton. Kurze, auf- und abgeführte Striche ergeben im Vordergrund die Struktur des Grases – denken Sie an die Perspektive und zeichnen Sie die Halme vorn größer.

Jetzt können Sie zurücktreten und Ihr Werk aus einigem Abstand betrachten. Wo läßt sich die Szene genauer definieren? Wo sind einzelne Ebenen mit grauen Tönen noch mehr gegeneinander abzusetzen?

2



3

3. Die mittleren Töne

Mit der breiten Seite der Bleistiftspitze zeichnen Sie jetzt die mittleren Tonwerte. Damit Sie nicht allzu gleichförmig erscheinen, versuchen Sie verschiedene Stricharten. Kurze Auf- und Abstriche bestimmen die Töne der Büsche und Bäume oben links, während die Büsche im Vordergrund aus dünneren, vertikalen Linien bestehen. In der Mitte des Bildes ist ein kleiner Bach angedeutet. Hier verändert der Künstler den Druck, um unterschiedliche Tonvariationen zu erzeugen.

4

4. Die dunkelsten Akzente

Die dunkelsten Elemente der Zeichnung entstehen durch starken Druck des Bleistiftes. Bäume und Häuser im Hintergrund machen das Bild lebendiger, wenn Sie einige in dunklen Tönen ausführen.

Jetzt werden noch dem Gebiet um den Bach herum Schattenakzente hinzugefügt, ebenso dem Baum im Vordergrund und den Büschen, die dadurch wie eine Silhouette wirken.

WAS SIE BRAUCHEN

2B-Bleistift mit einer keilförmig zugeschnittenen Spitze;
ein Blatt normales Zeichenpapier

5

FLÄCHEN STRUKTURIEREN
Zu wenig Kontrast zwischen Hell- und Dunkelpartien läßt das Bild flach und langweilig erscheinen. Achten Sie während des Zeichnens darauf, ob Ihr Spektrum von den hellen bis zu den dunklen Tönen weit genug ist.

5. Details hinzufügen

Details wie die Zaunpfähle im Hintergrund, Äste und Zweige der Büsche und Bäume werden jetzt ergänzt. Durch leichtere, aber auch kräftigere Striche können Sie verschiedene Gräser andeuten und am Baum vorne links durch einige zusätzliche Zick-Zackstriche das Laub hervorheben. Auch die Häuser können noch ein paar gezielt gesetzte Akzente vertragen.

Wirkung und Reiz

Das Reizvolle dieser Zeichnung liegt besonders in der Art, wie helle und dunkle Töne zusammengestellt wurden, um den Eindruck einer Landschaft im hellsten Sonnenschein mit ihren schwarzen Schatten gekonnt wiederzugeben.

Vollziehen Sie nach, wie der Zeichner zuerst nur helle Töne anlegt, bis er sich sicher ist, wo der stärkste Kontrast zu setzen ist. Erst dann vertieft er auch die anderen Töne angemessen.

Ebenso beachtenswert ist, daß, obwohl das ganze Papier ausgefüllt wurde, alles auf die gleiche, skizzenhaft lockere Weise gezeichnet ist. Kein Gegenstand wurde „überzeichnet" – ein Merkmal einer guten Zeichnung.

Der weit oben angelegte Horizont vermittelt dem Betrachter den Eindruck einer Landschaft, die sich in mehreren horizontalen Ebenen vor ihm wie ein Bilderbuch aufblättert. Es ist viel Platz für einen differenziert ausgestalteten Mittelgrund, der die Tiefe der Zeichnung vorteilhaft betont. Es gibt viel zu entdecken in dieser gelungenen Komposition, bis das Auge schließlich im Dorf in der Ferne einen Ruhepunkt findet.

Verdünnungsmittel für Ölfarben

Der große Impressionist Pierre Auguste Renoir sagte einmal: „Es gibt keinen einzigen noch so unbedeutenden Vorgang in der Malerei, den man in eine Formel fassen kann. Ich versuchte früher immer die ideale Menge Öl herauszufinden, die ich in jede Farbe mischen konnte – es gelang mir nicht. Ich muß mich bei jedem Pinselstrich aufs Neue entscheiden." Diese Entscheidung fällt leichter, wenn man die spezifischen Eigenschaften der verschiedenen Verdünnungsmittel kennt.

Welche Ölsorten eignen sich für die Ölmalerei?

Leinöl ist das beliebteste Bindemittel. Es trocknet sehr langsam, aber gleichmäßig, ergibt einen festen, durchsichtigen Glanz und wird selten rissig. Es ist in sehr unterschiedlichen Qualitäten erhältlich.

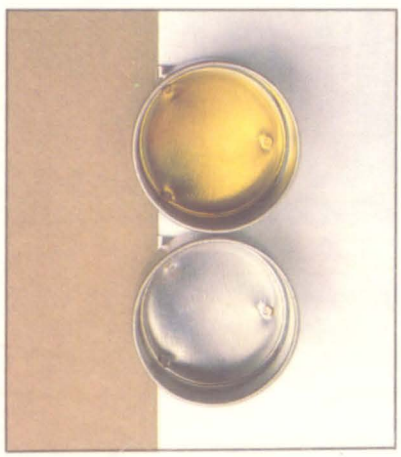
Kaltgepreßtes Leinöl ist das reinste und teuerste Öl. Lange Zeit war es das beste erhältliche Öl und galt als notwendige Zugabe, um das Vergilben zu verhindern.

Gereinigtes Leinöl ist eine ausgezeichnete Alternative zum kaltgepreßten und wird sowohl von geübten Künstlern als auch von Anfängern gerne benutzt. Es ist dünnflüssig, und seine Farbe zeigt sehr gut die Reinheit an: Ein helles Öl ist am besten und steht auch hier für Qualität.

Leinöl-Standöl ist beinahe honigdick. Sein Hauptvorteil liegt darin, daß die Konsistenz den Fluß der Farbe verbessert und fast schon zu einer Glasur trocknen läßt, die frei von Pinselstrichstrukturen bleibt.

Es läßt die Farben nicht so leicht vergilben wie das raffinierte Öl! Nach etwa 3–4 Tagen ist es berührungstrocken, während kaltgepreßtes Öl ungefähr eine Woche braucht. Es ist jedoch so dick, daß es stark verdünnt werden muß: drei Teile Verdünnungsmittel auf ein Teil Öl anstatt des üblichen 2:1 Verhältnisses. Standöl kann man selbst herstellen, indem man Leinöl Luft und Sonne aussetzt. Dazu füllt man es in ein Glas, bedeckt es so, daß es vor Staub geschützt ist, aber die Luft noch zirkulieren kann und läßt es für einige Wochen in der Sonne stehen. Das Glas sollte möglichst einmal täglich sanft geschüttelt werden.

Mohnöl ist eine dünne, blasse Flüssigkeit, die seltener und teurer ist als Leinöl. Sein größter Vorteil liegt darin, daß die Farbe wenig vergilbt und weiße Flächen klar bleiben. Auch läßt es sich gut verarbeiten. Andererseits erreicht es beim Durchtrocknen nicht die gleiche Härte wie Leinöl, ist weniger dauerhaft und neigt schneller zu Rissen.



Grundausrüstung: eine 50:50 Mischung aus Öl und Terpentin mit einem Extranapf für Terpentinöl oder Terpentinersatz.

Es wird daher oft mit Leinöl gemischt – am besten ein Teil Mohnöl auf vier Teile Leinöl, was auch zu einer längeren Trockenzeit führt und gut für Naß-in-Naß-Techniken ist.

Gibt es Qualitätsunterschiede bei Verdünnern?

Verdünnungsmittel haben die Aufgabe, die Farbe soweit zu verdünnen, daß sich die Farbe schnell auf der Leinwand verbreitet und ihre Trockenzeit beschleunigt wird. Außerdem dienen sie als Reinigungsmittel für Pinsel und Palette und sollten mit Vorsicht behandelt werden, da sie leicht entzündlich sind. Besonders gute Verdünnungsmittel wie das Balsam-Terpentin-Öl lassen sich gut mit den anderen Zutaten (Farben, Öl, Firnis) mischen und verdunsten vollständig und gleichmäßig, ohne unterliegende Farbschichten zu beeinflussen. Testen kann man sie, indem man ein paar Tropfen auf ein Papiertaschentuch gibt und trocknen läßt. Danach sollten keinerlei Rückstände zu sehen sein. Terpentinersatz ist eine beliebte und zuverlässige Alternative zu Terpentinöl.

Lavendelöl: Falls Sie der Geruch von Terpentinöl stört, können Sie auch zu diesem Öl greifen, das den Duft von Lavendel verbreitet. Es ist jedoch sehr teuer.

Welche Eigenschaften haben Malmittel?

Ein gängiges Malmittel ist die traditionelle Mischung von Leinöl und Terpentinöl oder -ersatz im Verhältnis 1:1, das man sich selbst mischen kann. Der Handel bietet darüber hinaus verschiedene andere Mischungen mit unterschiedlichen Eigenschaften an und kennzeichnet sie mit Zahlen von 1 bis 3. Man sollte sich während eines Gemäldes nur an eine Mischung halten, um das Risiko des Vergilbens und Rissigwerdens zu verringern.

Malmittel 1 ist ein mageres Mal- und Verdünnungsmittel für Ölfarben. Es eignet sich besonders für matt auftrocknende Untermalung.

Malmittel 2 verzögert die Trocknung der Farben und eignet sich daher besonders für die Naß-in-Naß-Malerei. Es verstärkt den Glanz der Farben durch den hohen Ölanteil.

Malmittel 3 beschleunigt den Trocknungsvorgang und erhöht die Leuchtkraft der Farben. Es sollte jedoch nur in kleinen Mengen gebraucht werden, denn es macht die Oberfläche leicht spröde und kann die Farbe schon nach einigen Monaten dunkeln lassen.

Vorschau auf Heft 5

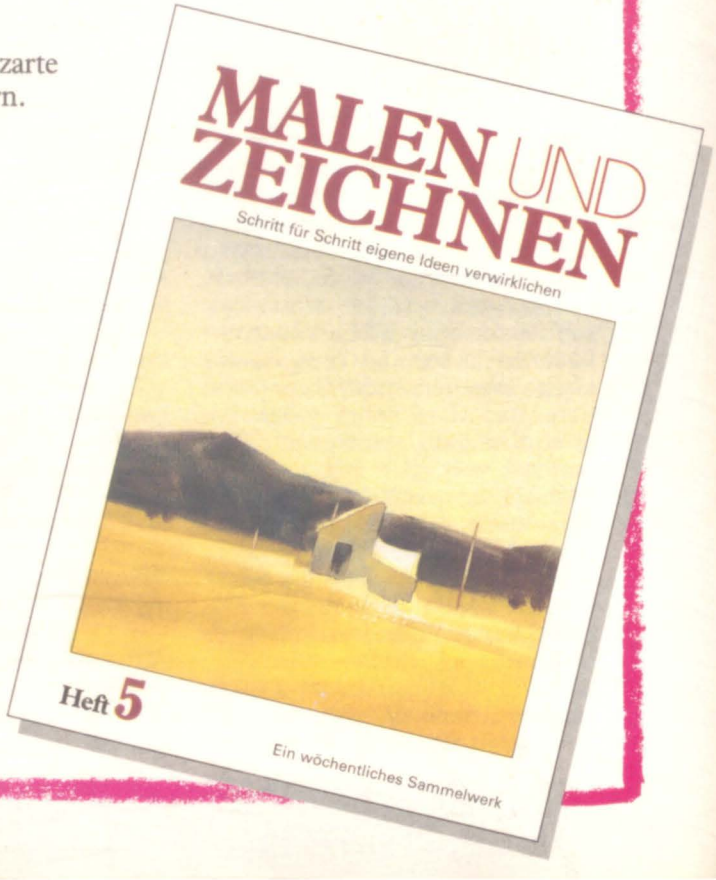
ACRYL ist durch seine enorme Wandlungsfähigkeit eine nahezu ideale Farbe. Von durchscheinenden Lasuren bis zur strukturierten Oberfläche reichen die beeindruckenden Möglichkeiten, die wir Ihnen vorstellen.

Grüntöne besitzen ein weites Ausdrucksspektrum. Auf die richtige Mischung der **ÖLFARBEN** kommt es an. Ein stimmungsvolles Landschaftsmotiv sorgt dafür, daß Sie Ihre Fertigkeiten mit Freude und Gewinn ausbauen.

Robert Cottingham ist ein Meister des Fotorealismus. Er berichtet **IM ATELIER**, wie er die unübertreffliche Detailtreue seiner Bilder erzielt.

Großflächige Verwaschungen in **AQUARELL** sind die Ausgangsbasis für viele Bilder, die durch Farbverläufe perfekt geraten.

Für Portraits ist wohl kaum eine Technik so geeignet wie **PASTELL**. Wir zeigen Ihnen, wie Sie zarte Hauttöne und den seidigen Glanz von Haar meistern.



DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 5

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 5

ACRYL	
Eine ideale Farbe	113
Farbmischungen	114
Vielseitiges Acryl	116
BLEISTIFT	
Die Verwischtechnik	118
Übung: Landschaft mit Steilküste	119
ÖLMALEREI	
Grün ist nicht Grün	122
Übung: Dominantes Grün	124
IM ATELIER	
Robert Cottingham	126
AQUARELL	
Lasuren und Verläufe	130
Übung: Eine Wüstenlandschaft	131
PASTELL	
Junge Menschen in Pastell	134
SEHEN UND VERSTEHEN	
Freies Zeichnen	138
MATERIALKUNDE	
Fixative	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

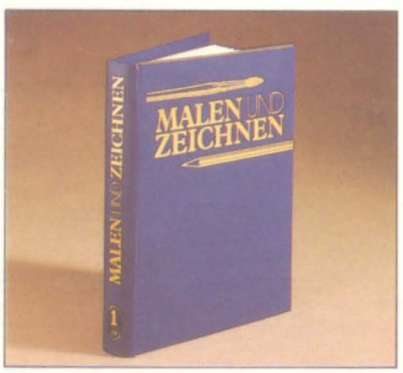
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
113 Edward Betts; 116, 117 Stephen Quiller; Barbara Whipple; 118–121, U 3 Harry Borgman; 122, 123 Charles Reid; 124, 125 Wendon Blake; Malerei v. George Cherepov; 126–129 John Arthur; 130, 133 Tom Hill; Titel, 131–133 Christopher Schink; 135 Dennis Frost; 136, 137 Foster Caddell; 140 David Millard
Bildmaterial auf den Seiten 138, 139 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Eine ideale Farbe

Die Acrylmalerei ist eine junge Maltechnik. Sie wurde erst in den vierziger Jahren entwickelt, das Material seither ständig verbessert. Es lohnt sich, Erfahrungen in Acryl zu sammeln.

Acrylfarbe hat viel Ähnlichkeit mit Ölfarbe, besonders, wenn man sie direkt aus der Tube benutzt. Sie läßt sich aber auch wie Aquarellfarbe verarbeiten. Die Vielseitigkeit in der Anwendung macht Acryl zum beliebten Material vieler Berufsmaler.

Acrylfarben sind in vielerlei Hinsicht ideal. Die Farbpigmente werden mit Kunstharz verarbeitet, einer trüben Emulsion mit cremigen Eigenschaften. Frische Acrylfarbe kann daher mit Wasser verdünnt werden. Sie trocknet sehr schnell und ist dann wasserunlöslich. Die Farbe entwickelt eine nahezu unzerstörbare lederartige, klare Oberfläche, und bereits nach einer Trokkenzeit von 30 Minuten können weitere Farbschichten aufgetragen werden. Man muß nicht, wie bei Öl, stundenlanges oder gar tagelanges Warten in Kauf nehmen.

Nach dem Trocknen haften alle Schichten sehr gut. Sie sind von extremer Haltbarkeit, und es besteht keine Gefahr, daß sie später platzen oder reißen. Mehrschichtiger Farbauftrag ist völlig unproblematisch.

Grundausstattung

Es gibt für die Acrylmalerei einiges Spezialmaterial. Zu Anfang genügen aber die Materialien, die Sie schon für andere Techniken benutzen. Sie können daher ohne viel Aufwand feststellen, ob Ihnen die Acrylmalerei gefällt.

Pinsel – ganz nach Wahl

Sie können ohne weiteres die gleichen Pinsel wie bei der Ölmalerei verwenden, insbesondere, wenn Sie pastos malen wollen. Weiche Rundpinsel sind für wäßrigen Farbauftrag geeignet. Allerdings strapaziert Acrylfarbe die Pinsel mehr als andere Farben. Sie sollten sich daher lieber preiswerte Pinsel mit Nylonhaaren kaufen und die teuren Pinsel schonen. Zum Ausmalen größerer Flächen nehmen Sie am besten Flachpinsel von 2,5 cm Breite, und zwar je einen mit harten und weichen Borsten. Für die Detailarbeiten sind zwei weiche Rundpinsel angebracht, beispielsweise Nr. 10 und Nr. 6.

Wenn Sie mehr aquarellierend in transparentem Farbauftrag malen wollen, dann wählen Sie zunächst einen größeren Haarpinsel, etwa Größe Nr. 12. Für dicken Farbauftrag sind allerdings kurzborstige Pinsel besser geeignet.

Maluntergrund

Der gewöhnlich verwendete Maluntergrund ist Zeichenkarton, festes weißes Zeichenpapier auf Kartonunterlage. Sie können aber auf fast jedem Untergrund malen, sei es Papier, Pappe, Hartfaserplatte, Holz oder Leinwand. Unbehandelte, rauhe Oberflächen sollten jedoch grundiert werden. Das beste Mittel hierfür ist Acryl-Gesso, eine dicke, wei-

Edward Betts „Beach Garden" Nr. 2 zeigt die vielfältigen Möglichkeiten, mit Acrylfarben zu arbeiten.

ße Paste, die sich mit Wasser verdünnen und leicht mit dem Pinsel verstreichen läßt. Sie trocknet sehr schnell zu einer weichen, gut aufnahmefähigen Oberfläche.

Malmittel

Sie können die Farben mit Wasser oder mit Acrylharzdispersion verdünnen, die im Handel erhältlich ist. „Acryl-Malmittel glänzend" verdünnt die Farbe zu einer weichen cremigen Masse. Je mehr Sie davon hinzufügen, um so transparenter wird die Farbe und desto stärker schimmern darunterliegende Farbaufträge durch. Wie der Name des Malmittels verrät, erhält die Farbe nach dem Trocknen einen Glanz, wie Sie ihn von Ölbildern kennen.

„Acryl-Malmittel matt" verleiht der Farbe ebenfalls Transparenz. Die Farboberfläche ist nach dem Trocknen jedoch nicht glänzend, sondern matt. Probieren Sie am besten zunächst jedes Mittel einzeln aus. Aber auch Mischungen haben ihren Reiz. Eine Mischung im Verhältnis 1:1 gibt einen dezenten Halbglanzeffekt.

Tip

KLEIDUNG SCHÜTZEN!

Schützen Sie Ihre Kleidung durch einen Kittel und ziehen Sie alte Schuhe an. Bekommen Sie trotzdem Farbe an die Kleidung, lösen Sie die Farbe mit Methylalkohol oder Azeton an, und schaben Sie sie vorsichtig ab. Vergewissern Sie sich aber vorher, ob der Stoff diese Behandlung verträgt.

OPTISCH ODER PIGMENTÄR

Bei der Acryl- und Ölmalerei gibt es zwei Möglichkeiten, die Farben zu mischen, optisch oder pigmentär. Bei der optischen Farbmischung überlagert ein Farbauftrag einen andersfarbigen. Aus einem gewissen Abstand betrachtet, erhält man die Wirkung eines dritten Farbtons. Pigmentäre Mischung bedeutet das Mischen zweier oder mehrerer Farbtöne auf der Palette zu einem Mischton, dem man seine Zusammensetzung nicht mehr ohne weiteres ansieht.

Farbmischungen

Zwar werden über dreißig Farbtöne angeboten, doch selbst arrivierte Künstler benutzen selten mehr als ein Dutzend. Beginnen Sie am besten mit Ultramarin dunkel, Cölinblau, Kadmiumrot hell, Permanentrosa (dunkler als Kadmiumrot hell, mit einer Spur Violett), Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker, Umbra gebrannt, Siena gebrannt, Elfenbeinschwarz und Titanweiß. Farben wie Helio-Echtblau, Helio Echtorange und verschiedene Grüntöne sind beliebte Extras.

Farbmischungen planen

Es ist wichtig, jede Mischung genau vorherzuplanen. Versuchen Sie zunächst, Mischungen aus nur zwei oder drei Tubenfarben und Weiß herzustellen. Acrylfarben büßen nach dem Trocknen ihre ursprüngliche Intensität ein wenig ein. Jeder Farbton verhält sich dabei anders. Sie können daher die Mischverhältnisse nur durch Experimentieren herausfinden. Die im Bild vorgestellten Mischungen sind dafür eine gute Grundübung. Bei Acrylfarben ist es besonders wichtig, saubere Pinsel zu verwenden. Spülen Sie Ihre Pinsel im klaren Wasser aus und erneuern Sie das Wasser oft.

Weiß-Zumischung

Ölfarben werden mit Weiß, Aquarellfarben durch Zugaben von Wasser aufgehellt. Bei Acrylfarben kommen beide Methoden in Betracht, je nachdem, ob Sie die Farbe transparent oder deckend auftragen wollen. Viele Farben enthalten bereits einen Weißanteil. Deshalb zeigen wir Ihnen in unserem Bildbeispiel, was geschieht, wenn Weiß zu einer Tubenfarbe hinzugefügt wird.

Die oberste Reihe der Abbildung zeigt die drei Primärfarben, zur Hälfte mit Weiß gemischt, in Feldern aufgetragen. Wird Weiß zu einer Farbe hinzugefügt, hellt sie nicht nur auf, sondern wird auch kälter. Betrachten Sie einmal das Beispiel B: Je mehr Weiß zum Kadmiumrot gemischt wird, umso kälter und milchiger wird es, bis es beinahe jede Leuchtkraft verliert.

Mischen von zwei Farben

Eine gute Übung ist es, jede Ihrer Tubenfarben mit einer anderen zu mischen. Die mittlere Reihe der Abbildung verdeutlicht, was geschieht, wenn sich zwei dicke, cremige Farbstriche überschneiden: Die Originalfarben sind noch zu erkennen, aber es entsteht eine zusätzliche Farbe. Beim Experimentieren mit den Farben werden Sie feststellen, daß Lichter Ocker und Ultramarin ein sanfteres Grün ergeben als Kadmiumgelb und Ultramarin. Das liegt daran, daß Lichter Ocker weniger intensiv ist.

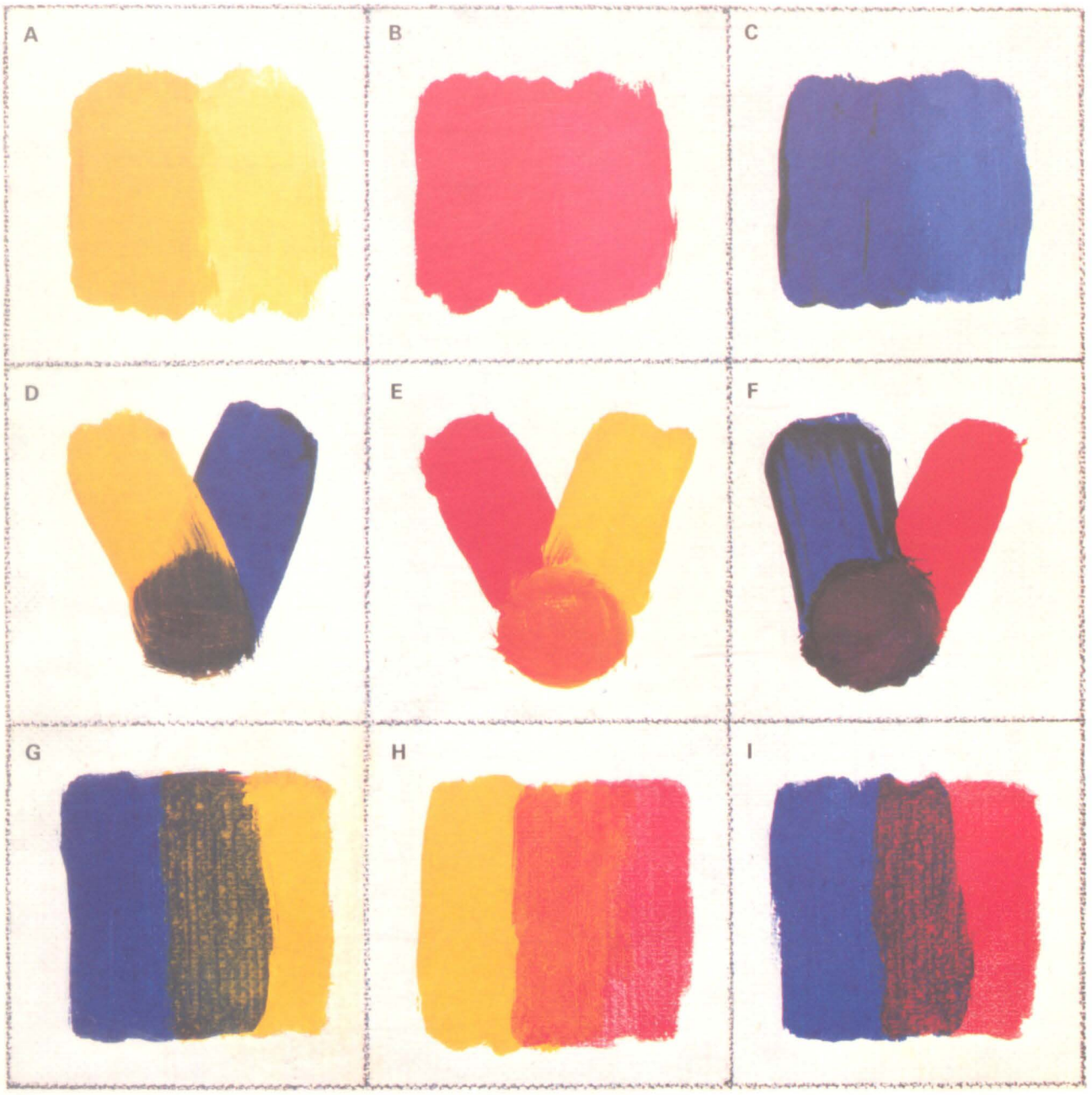
Wenn Sie mit dicken, deckenden Farben arbeiten, kann es vorkommen, daß die Farben leblos und langweilig wirken. Sie können sie dann mit ein wenig Weiß auffrischen. Sie sollten diesen Trick unbedingt ausprobieren, um ihn im erforderlichen Moment anwenden zu können.

Optisches Mischen

Fügen Sie Acryl-Malmittel oder Wasser in größeren Mengen zu den Tubenfarben hinzu, dann wird Ihre Mischung transparent sein. Sie können dadurch Farbüberlagerungen einsetzen, um unterschiedliche optische Mischungen zu gestalten. Man nennt das Lasur.

Wollen Sie einen Versuch mit Acryl-Lasuren machen, wie er in der unteren Reihe der Abbildung zu sehen ist, fügen Sie zum Farbton aus der Tube lediglich eine Spur Weiß hinzu und malen damit ein paar breite Striche mit genügend Abstand zwischen den Feldern. Sobald die Farbstriche trocken sind, verdünnen Sie eine weitere Farbe bis zur Transparenz mit Acryl-Malmittel oder Wasser. Danach tragen Sie diese Farbverdünnung (Lasur) auf einen Teil der angelegten Felder und einen Teil der weißen Zwischenräume auf. Ist die Lasur trokken, werden Sie drei Farbflächen erkennen: rechts und links zwei Ausgangsfarben und dazwischen die optische Mischung. Wenn Sie die optischen Mischungen mit den pigmentären vergleichen, die sich aus dem Vermengen zweier Farben ergeben, werden Sie staunen, wie unterschiedlich beide wirken. Besonders deutlich wird das an den Beispielen F und I auf unserer Farbtafel.

Die unterschiedliche Wirkung von optischer und pigmentärer Mischung wird besonders deutlich, wenn man sie als Stilmittel in Bildern einsetzt, um Materialbeschaffenheit zu betonen.



FARBMISCHUNGEN AUSPROBIEREN

In diesen Beispielen sind Acryl-Primärfarben mit Weiß sowie untereinander gemischt. Um Sicherheit zu gewinnen, sollten Sie ruhig mit weiteren Farben Versuche anstellen.

A, B, C – Hinzumischen von Weiß: Mit Titanweiß erhält man einen besonders deckenden Farbauftrag. Deshalb sollte Ihr erster Versuch eine einfache Mischung einer Tubenfarbe mit Weiß sein.

D, E, F – Pigmentäre Mischungen: Die zweite Reihe zeigt die Mischung der Primärfarben untereinander.

G, H, I – Optische Mischungen: Sie verdünnen eine Farbe entweder mit Malmittel oder mit Wasser zu einer transparenten Lasur und überziehen mit einem Pinsel ein trockenes Farbfeld. Betrachten Sie anschließend, wie die untere Farbschicht durch die Lasur hindurchschimmert und beide optisch einen dritten Farbton ergeben.

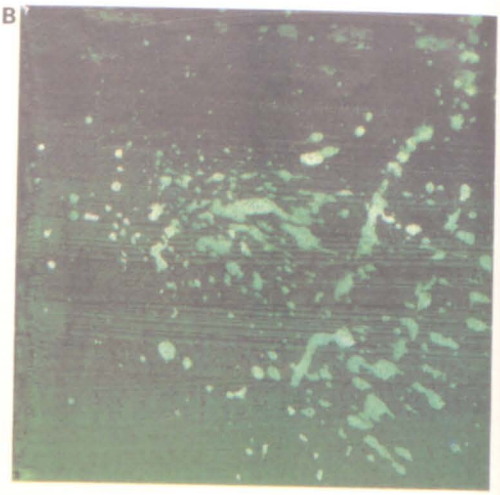
A Kadmiumgelb hell und Weiß
B Kadmiumrot hell und Weiß
C Ultramarin und Weiß
D Kadmiumgelb hell und Ultramarin
E Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb hell
F Ultramarin und Kadmiumrot hell
G Kadmiumgelb hell über Ultramarin
H Kadmiumrot hell über Kadmiumgelb hell
I Kadmiumrot hell über Ultramarin

A

Auch ohne viel Erfahrung kann man in der Acrylmalerei beeindruckende Effekte erzielen. Die Möglichkeiten dieser Farbe sind enorm vielfältig.

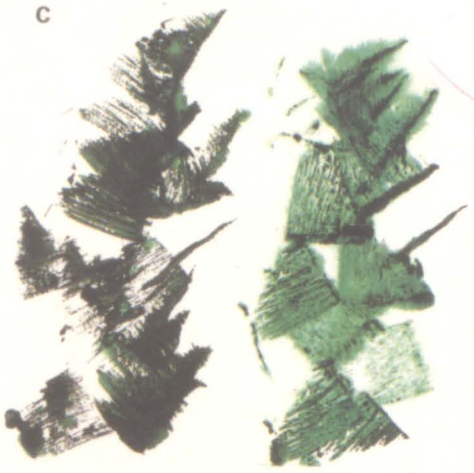
A. Schichtweiser Farbauftrag
Beginnen Sie mit dem hellsten Farbton, und tragen Sie ihn gleichmäßig auf feuchtes Papier auf. So entstehen die ersten Gebirgskämme. Erst nach dem Trocknen fügt man weitere hinzu.

B



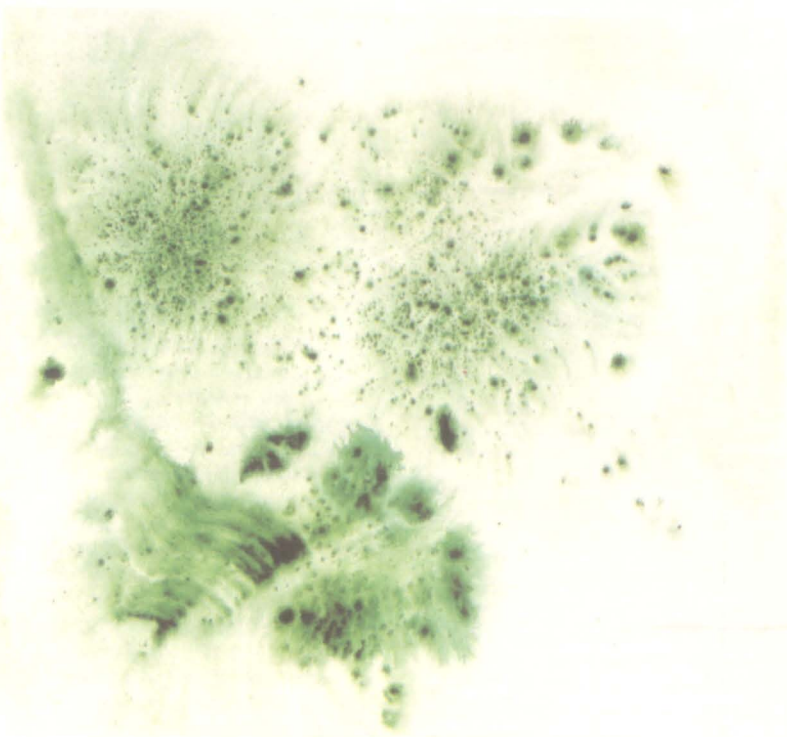
B. Wasserspritzer auf halbtrockener Farbe
Hier wurde dunkle Farbe dünn auf trockenes Papier aufgebracht und mit klarem Wasser bespritzt. Mit einem trockenen Tuch kann man nun die Papieroberfläche vorsichtig abreiben. Das gesprenkelte Muster der Wasserspritzer wird so hervorgehoben.

C



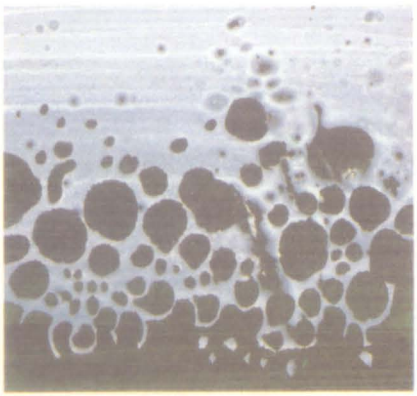
C. Pinselspuren auf nassem und trockenem Papier
Es besteht ein großer Unterschied zwischen dem Auftrag gesättigter Farbe auf trockenem Papier (links) und nassem Papier (rechts). Wenn Sie auf nassem Papier den Pinsel in verschiedene Richtungen führen, entstehen reizvolle, verfließende Strukturen. Keine andere Farbe bietet diese Vielfalt subtiler Gestaltungsmöglichkeiten.

D



D. Farbspritzer auf nassem Papier
Für dieses Muster benötigen Sie einen feuchten Malgrund und eine mit Acrylfarbe getränkte Zahnbürste. Diese halten Sie mit den Borsten nach unten und fahren mit dem Daumen über die Borsten. Danach tupfen Sie die Bürste mit Farbe mehrmals auf das Papier. Ziehen Sie sie auch stellenweise über das Papier. Beobachten Sie dabei, welch verschwommenes Bild sich ergibt.

E



E. Mit Maskierflüssigkeit Bildteile abdecken
Hier wurde zunächst ein dunkler, deckender Verwaschauftrag geschaffen. Nach dem Trocknen malt man im unteren Bereich des Farbauftrags blasenähnliche Kreise mit Maskierlösung. Nachdem auch die Maskierlösung getrocknet ist, wurde das Papier mit einem halbtransparenten Verwaschauftrag aus einer Mischung von Weiß und Cölinblau überzogen. Sobald die Maskierflüssigkeit wieder entfernt ist, treten die Formen mit klaren Rändern hervor.

F. Transparentlasur
Dieser Effekt läßt sich durch einen Verwaschauftrag mit stark verdünnter violetter Farbe erzielen. Er zieht sich über die ganze in einem Mischton aus Grün und Braun gehaltene Szenerie.

F

G

G. Texturen aus dicker und dünner Farbe
Dieses interessante Muster ist in eine dicke Farbschicht Titanweiß eingearbeitet. Während des Trocknens wurden mit gezahnten Gegenständen, wie etwa einem Kamm, Kratzer in die Farbschicht hineingezogen. Nun kann man verdünnte Farbe auftragen. Sie sammelt sich in den Vertiefungen, und die Unregelmäßigkeiten treten stärker hervor.

H. Impasto-Effekte
Für diese Seelandschaft wurde Acrylfarbe dick mit einem Spachtelmesser aufgetragen. Die Arbeit ist von Hell nach Dunkel durchgeführt, die hellen, mittleren und dunklen Töne wurden locker vermischt.

H

Die Verwischtechnik

Sicher sind Ihnen schon einmal besonders weichgetönte Bleistiftzeichnungen aufgefallen. Wir verraten Ihnen den Trick, wie Künstler derartig feine Abstufungen erreichen.

Den Effekt extrem feiner Abstufungen erzielt man durch vorsichtiges Verwischen und Verreiben der Bleistiftstriche. Am besten eignet sich ein zusammengeknäueltes Papiertaschentuch oder ein kleiner Baumwollappen. Vom Verwischen mit dem Finger ist abzuraten, denn durch das natürliche Hautfett wird das Papier schmierig.

Sie können entweder nur mit ineinandergewischten Tönen zeichnen oder eine Mischung aus diesen und normalen Tonflächen nebeneinander verwenden – es kommt ganz auf das jeweilige Zeichenobjekt an. Man kann eine Fläche auch mit einem verwischten Ton unterlegen und dann in Strichen darüberzeichnen, um besondere Tiefe zu erzeugen.

Der richtige Bleistift

Im allgemeinen eignen sich die weichen, schwarzen B-Grade sehr gut zum Verwischen. Ebensogut können Sie reine Graphitstifte ohne Holzmantelung benutzen. Sie sind als viereckige, dicke Stäbchen oder als runde Minen mit Schutzlack erhältlich. Es gibt sie in den Härtegraden „weich", „sehr weich" und „extra weich".

Eine glatte Papieroberfläche ist für die Wischtechnik ideal, weil sich die Graphitteilchen problemlos darauf verteilen lassen. Bei einer gekörnten Oberfläche muß, um den weichen Übergang verschiedener Töne zu erreichen, auf jeden Fall in Richtung der Körnung – nicht ihr entgegen – gerieben werden.

Die Wischtechnik verführt leicht dazu, sie oft anzuwenden. Sie sollten jedoch lieber sparsam damit umgehen. Denn auch hier gilt: Weniger ist mehr!

Eine Zeichnung, die fast nur aus verwischten Tönen besteht, kann dann durch mangelnde Klarheit der Striche langweilig werden.

„Stilleben" von Harry Borgman, Bleistift auf Pauspapier. Die weichen Tonübergänge wurden durch Verwischen erreicht, die weißen Glanzlichter auf dem Gemüse mit einem Knetgummi herausgearbeitet.

Die Zwiebeln, Artischocken und Tomaten sind in einer Kombination von verwischten Tönen, herausradierten Flächen und scharf gezogenen Linien gezeichnet, die sowohl für Tonflächen als auch für Details Verwendung fanden.

1

2

Übung: Steilküste mit Leuchtturm

Diese schroffe Klippenformation mit ihrem Leuchtturm und den Häusern, die sich auf der Klippenspitze drängen, wurde von Harry Borgman gezeichnet. Die schwarze, etwas rußige Wirkung der Zeichnung erreichte er durch Bleistifte der Härtegrade HB, 3B und 6B, mit denen er eher grobe, starke Striche auf der gerippten Oberfläche von Ingrespapier zeichnete. Auch mit weichen Kohle- und Graphitstiften lassen sich solche Effekte erzielen. Borgman bediente sich für diese Zeichnung der Technik des Verwischens und Ausradierens. Dabei läßt das Verwischen einiger schwarzer Flächen fließendere Übergänge zu – die Töne erscheinen weicher.

1. Die Vorzeichnung

Nehmen Sie ein weißes oder farbiges Blatt Ingrespapier oder ein anderes Papier mit einer starken Körnung, und befestigen Sie es so auf dem Zeichenbrett, daß die Struktur des Korns horizontal verläuft. Es empfiehlt sich, den Graphitstift mit einem Messer zu schärfen und die Spitze mit Sandpapier fein anzuschleifen, um dann die verschiedenen Flächen in feinen Umrissen zu zeichnen. Fügen Sie einige Details der Häuser und des Leuchtturms hinzu, und geben Sie den Wolken etwas klarere Formen.

2. Mittlere und dunkle Tonflächen

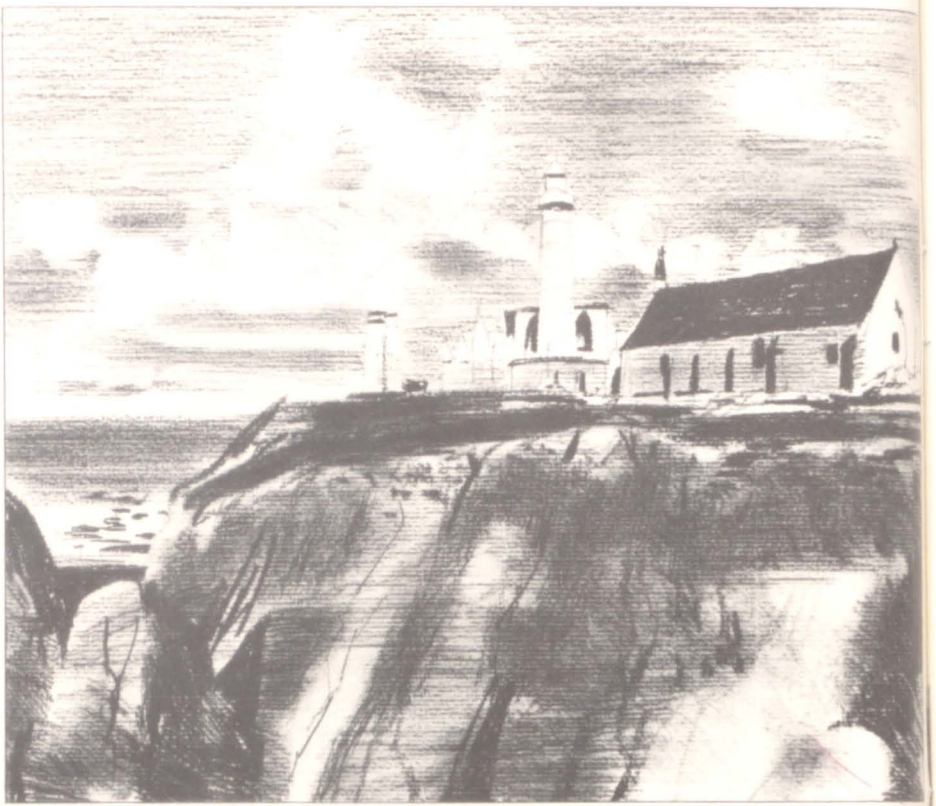
Mit dem 3B-Graphitstift zeichnen Sie die helleren Tonflächen des Himmels mit horizontal geführten Strichen, die der Körnung des Papiers folgen. So wird der Ton gleichmäßiger, als wenn Sie die Striche gegen die Struktur laufen ließen. Um die Tonstruktur interessanter zu gestalten, geben Sie nun den Häusern und den Felsklippen einen mittleren Ton, den Sie hier und da etwas verwischen.

Die Schatten der Felsspalten, das Dach und die Fenster der Kirche gehören zu den dunkelsten Tönen und werden, ebenso wie die dunklen Felsen, die im seichten Wasser am Strand zwischen den Klippen liegen, mit dem 6B-Stift gezeichnet.

3. Töne verwischen

3

In einem mittleren Tonwert erzielen Sie ein wirkungsvolles Meer am Horizont. Die Striche werden anschließend mit einem Papiertaschentuch oder Lappen sorgfältig verwischt. Schwärzen Sie anschließend die Klippen zusätzlich, um den Eindruck des massiven, schwarzen Gesteins noch zu verstärken. Verwischen Sie den Ton danach vorsichtig. Zuletzt geben Sie in kurzen, schwarzen Strichen die grasbewachsene Ebene oben auf den Klippen wieder.



4. Knetgummis

4

Denken Sie daran, den Bleistift zwischendurch wieder mit dem Messer zu schärfen und die Spitze zu schleifen. Wenn Sie jetzt die schattigen Teile der Wolken zeichnen, versuchen Sie, die Striche an den Rändern der schwarzen Flächen weich ineinander übergehen zu lassen.

Mit dem Knetgummi können Sie vorsichtig die reinweißen Flächen der Wolken herausarbeiten, ebenso die hellen Glanzlichter der von der Sonne beschienenen Flächen auf den Felsen und an den Seiten der Klippen.

5

5. Letzte Feinheiten

Die Gebäude werden durch genaue Details wie ihre Ziegelsteinstruktur vervollständigt. Der Leuchtturm bekommt Fenster und eine dunkle Spitze. Seine Säule hat eine Licht- und Schattenseite: Setzen Sie die Schatten am besten erst ganz schwach, und radieren Sie dann die ganze rechte Seite herunter wieder weiß.

Auf den felsigen Klippen können Sie nun die feineren Gesteinssprünge und kleine Flecken struppiger Vegetation zeichnen. Mit dem Knetgummi heben Sie einen weißen Streifen am Himmel über dem Horizont hervor und schaffen lichte Stellen auf dem Meer, wo das Licht reflektiert wird.

Obwohl diese Landschaft nichts besonders Auffälliges hat, fesselt die Zeichnung durch ihre kräftigen und gleichzeitig auch weichen Qualitäten. Ihr besonderer Charakter entsteht durch das gerippte Ingrespapier, dessen lineare Struktur durch den Graphitauftrag hindurchschimmert. Das Ineinanderwischen der Töne des Himmels und der Felsen vermitteln den Eindruck eines sonnigen, windigen Tages mit schnell dahinfliegenden Wolken, die ein Muster von Licht und Schatten über Land und Meer streuen. Das Ausradieren von Flächen mit dem Knetgummi schafft weiche, rauchige Effekte als Ergänzung zu den ineinander verwischten Tönen. Unsere Übung veranschaulicht zudem deutlich, wie verwischte Tonflächen dazu beitragen können, einer Zeichnung Tiefe zu verleihen. Der Blick des Betrachters kann das Motiv frei erfassen, ohne sich in Details zu verlieren.

WAS SIE BRAUCHEN

- 1 Blatt weißes grobgeripptes Zeichenpapier, etwa Ingres oder Canson.
- Graphitstifte (Koh-I-Noor oder Faber-Castell) in „weich", „sehr weich" und „extra weich".
- Papiertaschentuch oder Lappen zum Verwischen.
- Knetgummi zum Radieren.
- Scharfes Messer und Sandpapier zum Schleifen.

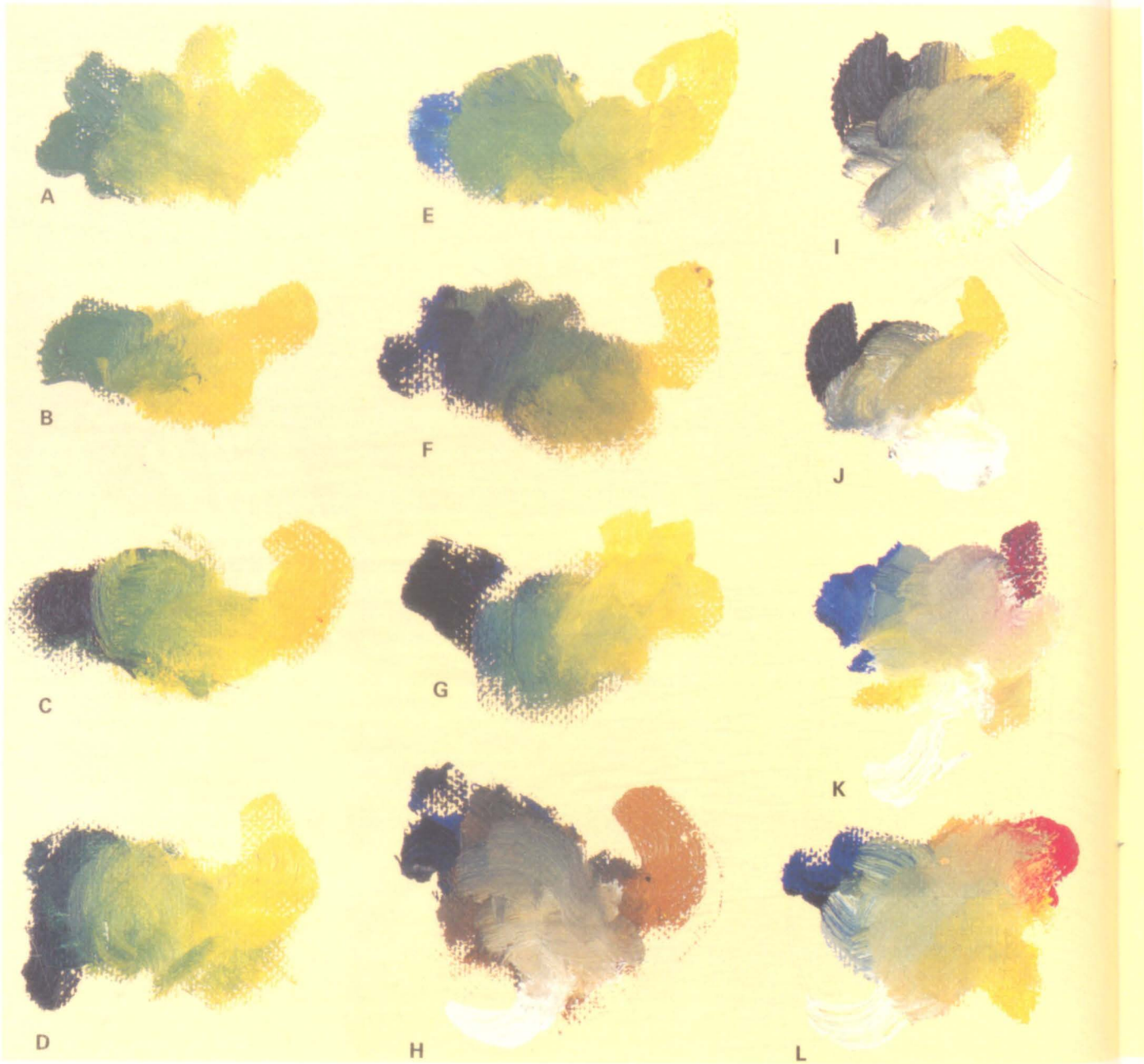
Grün ist nicht Grün

Viele Menschen denken, daß die sogenannten „Fleischfarben" am schwierigsten zu mischen sind – bis sie das erste Mal die vielen Grüntöne der Natur in Angriff nehmen!

ZWEI NEUE GRÜNTÖNE
Saftgrün ist ein intensives, dunkles Grün. Es ist eine interessante, aber nicht besonders lichtbeständige Farbe. Permanentgrün hell ist ein schönes, helles, etwas wärmeres Grün als Chromoxidgrün.

Da Grün eine der vorherrschenden Farben in der Landschaft ist, muß man es mit besonderem Bedacht einsetzen. Sie mögen sich fragen, ob es überhaupt wichtig ist, Grün zu mischen: Es gibt doch schon so viele verschiedene Grüntöne fertig zu kaufen. Wenn Sie jedoch die Grundfarben Ihrer Palette richtig gebrauchen, können Sie kalte und warme Grüntöne ökonomischer mischen. Außerdem sind die Farben aus der Tube oft zu intensiv und müssen ohnehin etwas abgetönt werden.

Wenn Sie ein einzelnes Blatt in einem Busch „unter die Lupe nehmen", werden Sie feststellen, daß das Laubwerk nicht gleichmäßig



grün ist. Grün ist nur die Farbe, die Sie zuerst sehen. Wenn Sie jedoch den ganzen Busch in ein Bild hineinmalen wollen, können Sie ihn nicht einfach nur grün ausführen. Beim genaueren Hinsehen werden Sie noch andere Farbe entdecken: kühle Grau- und Gelbtöne oder bräunliche Grautöne der Blattunterseiten, die auch an einigen Stellen sichtbar sind.

Warme und kalte Grüntöne

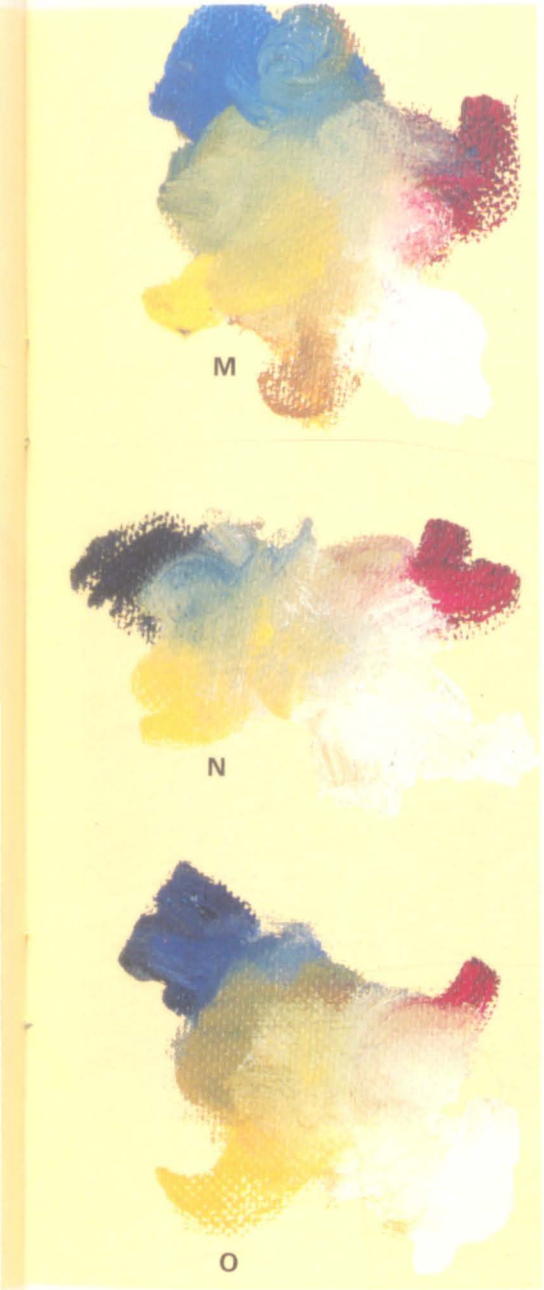
Es ist wichtig, zwischen warmen und kalten Grüntönen zu unterscheiden. Um zu beurteilen, welche Art sich eignet, muß man genau auf die Lichtverhältnisse achten. An einem sonnigen Tag zum Beispiel, wird ein Baum von ockerfarbenem Licht überflutet. Die der Sonne zugewandte Seite des Baumes weist ein helles, warmes Grün auf, wie einige der unten abgebildeten Mischungen. Die meisten Grüntöne in der Natur wirken eher warm, obwohl an einem grauen, trüben Tag, im Schatten oder auch in besonders grellem Licht das Grün ausgesprochen kalt aussehen kann.

Unterschiedliche Intensität

Achten Sie immer auf die Intensität des jeweiligen Grüns, das Sie verwenden. Liegt Ihr Motiv im Schatten, so wird sein Grün nicht nur kühler, es verliert gleichzeitig auch etwas von seiner Eindringlichkeit. Zitronen- und Kadmiumgelbtöne mit Blau gemischt ergeben oft zu grelle, unnatürliche Grüntöne. Sie sollten daher in diesen Mischungen das Blau durch Schwarz ersetzen.

Aufhellen mit Gelb

Grün muß nicht unbedingt mit Weiß aufgehellt werden. Ebenso wie Schwarz verhält sich Weiß beim Mischen wie eine kalte Farbe. Fügen Sie dem Weiß deshalb noch etwas Gelb hinzu – Ocker und Kadmiumgelb zusammen ergeben noch bessere Resultate als reines Kadmiumgelb allein verwandt.
Wenn Sie mit Mischungen experimentieren, probieren Sie noch weitere Gelbtöne aus. Achten Sie auf ihre Wärme oder Kälte und ob sie sich gut in die Mischung einfügen oder ob sie dominieren. Einige Farben dominieren sehr stark, andere wiederum sind sehr schwach. Ein wenig Kadmiumgelb ist schon sehr intensiv und genügt, um zusammen mit Cölinblau – eine weniger intensive Farbe – ein Grün zu mischen.

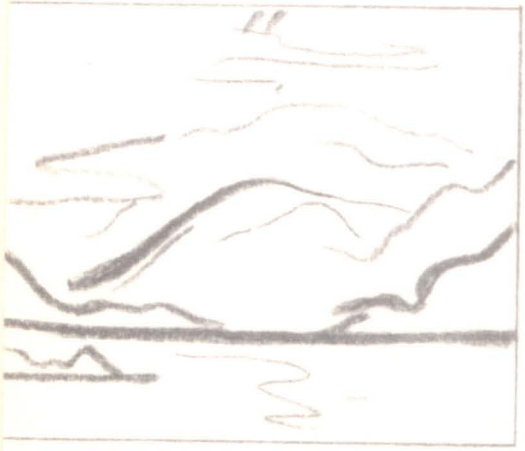


EIGENE GRÜNTÖNE MISCHEN

Die Mischproben, die wir Ihnen vorstellen, geben Grüntöne wieder, wie sie oft in der Natur vorkommen. Nehmen Sie sie jedoch nicht als unumstößliche Regeln, wie Grün zu mischen ist. Die ganze Breite erstreckt sich von üblichen Gelb-Grünmischungen über Gelb-Blau bis hin zu komplizierteren Kombinationen, denen eine Komplementärfarbe und Weiß hinzugefügt wurde.

Die Mischungen A–D
bestehen nur aus warmen und kalten Grün- und Gelbtönen.
Die Mischungen E–H
sind aus warmen und kalten Gelb- und Blautönen gemischt. (Grundsätzlich sind Blautöne kalt, aber einige wirken trotzdem wärmer als andere). Weiß beeinträchtigt die Intensität der Farbe. Darum haben wir es zunächst fortgelassen. Man sollte immer erst sehen, was die Mischung reiner Farben ergibt, bevor man sie mit Weiß aufhellt.
Die Mischungen K–O
bestehen aus drei Farben plus Weiß – und ergeben die interessantesten Kombinationen. Sie sehen, daß in jeder der Mischungen aus drei Farben Möglichkeiten für warme wie auch für kalte Grüntöne angelegt sind, je nachdem, wieviel Gelb verwendet wird. Weiß hellt den Mischton auf und macht ihn gleichzeitig neutraler.

Diese Farben wurden in den Mischungen verwendet:
A – Permanentgrün hell und Kadmiumgelb zitron (kühl)
B – Permanentgrün hell und Kadmiumgelb hell (wärmer)
C – Saftgrün und Kadmiumgelb (noch wärmer)
D – Chromoxidgrün feurig und Kadmiumgelb zitron (kühler)
E – Cölinblau und Kadmiumgelb zitron (kühl)
F – Ultramarin und Kadmiumgelb hell (wärmer)
G – Phthaloblau und Kadmiumgelb zitron (kühl)
H – Ultramarin und Lichter Ocker (warm und neutral)
I – Elfenbeinschwarz und Kadmiumgelb zitron (kühl und neutral)
J – Elfenbeinschwarz und Kadmiumgelb hell (warm und neutral)
K – Kobaltblau, Krapplack dunkel, Kadmiumgelb zitron und Titanweiß (mild, eher kühl)
L – Ultramarin, Kadmiumrot und Kadmiumgelb hell (wärmer und leicht grell)
M – Cölinblau, Krapplack dunkel, Kadmiumgelb zitron und Lichter Ocker
N – Phthaloblau, Krapplack dunkel, Kadmiumgelb zitron und Titanweiß
O – Ultramarin, Krapplack dunkel und Kadmiumgelb hell (durch das wärmere Gelb und Blau wird auch das entstehende Grün entsprechend wärmer)



1

Übung: Dominantes Grün

In der eindrucksvollen Landschaft von George Cherepov sind warme und kalte Grüntöne vorbildlich kombiniert. Im fertiggestellten Bild sehen Sie, daß wärmere Farben sowohl am Himmel, auf dem Wasser und den Bergen vorkommen. Sie werden mit Erdfarben – Siena gebrannt und Lichter Ocker – gemischt.

1. Grundlegende Farbtöne

Nachdem der Künstler eine einfache Pinselzeichnung in einem kühlen Grau angefertigt hatte, malte er die für das Wasser und den Küstenstreifen wichtigsten Farben. Für die tiefen Blautöne nehmen Sie am besten Phthaloblau mit etwas Siena gebrannt in den wärmeren Strichen. Die tiefen leuchtenden Grüntöne bestehen aus Kadmiumgelb hell und Phthaloblau und gelegentlich einer kleinen Zugabe einer rotbraunen Erdfarbe.

2. Kontraste zwischen warm und kalt

Für die weichen Farbtöne des Himmels eignen sich hervorragend Kombinationen von Ultramarin und Kobaltblau sowie Krapplack dunkel und Lichter Ocker. Diese Farben spiegeln sich auch im Wasser unten links.

Das tiefe Grün der Küste rechts – das aus der gleichen Mischung wie zuvor besteht – wird ebenfalls in der Spiegelung verwendet. Der Lichteffekt auf den Bergen besteht aus hellem Kadmiumgelb mit einer Spur des kräftigen Phthaloblau.

2

Dieses wärmere Grün wird vom direkten Sonnenlicht erzeugt und steht im Kontrast zu den kälteren Grüntönen der schattigen Bereiche. Für die kleinen Mengen brauner Färbung, die auch schwach im Wasser unten links erscheint, nehmen Sie Siena gebrannt. Die Pinselstriche sollten den Konturen des Berges folgen.

3. Letzte Details

Jetzt werden die Wolken mit einer blau-weißen Mischung leicht abgetönt und einige Konturen der Landschaft verstärkt; dafür nehmen Sie rotbraune Erdfarben und Phthaloblau und mischen den helleren Flächen noch etwas Kadmiumgelb hell hinzu.

Konzentrieren Sie sich nun ganz auf die Details der von der Sonne beschienenen Bergseite und auf die Bewegung im Wasser. Die Wellen werden in Form von kurzen Strichen aus etwas Blau angedeutet, das den Himmel widerspiegelt. Etliche wärmere Farbtöne finden sich in den Wolken und werden vom Wasser widergespiegelt.

In dieser Landschaft spielen zwei Blautöne eine wichtige Rolle – das tiefe, kräftig-kühle Phthaloblau für die dunkelsten Töne und ein weicheres, gedämpftes Ultramarin oder Kobaltblau für die weicheren Grau- und Blautöne. Der Himmel enthält Spuren von Krapplack dunkel und Lichtem Ocker, während die dunklen Flächen der Berge eine rotbraune Erdfarbe wie Siena gebrannt enthalten. Atmosphärische Stimmungen wie die von Himmel und Wasser verlangen immer nach einer Mischung mit sehr viel Weiß.

Außer den Wellen im Vordergrund enthält dieses Bild wenige Details, also auch wenige kleine Pinselstriche. Himmel, Berge und Wasser werden mit großen Pinseln und breiten Pinselstrichen geschaffen. Dafür benötigen Sie einen großen, flachen Borstenpinsel. Ein kleiner Katzenzungenpinsel ist ideal für die Einzelheiten im Vordergrund.

WAS SIE BRAUCHEN

- Vorbereitete Leinwand oder Malpappe (36 cm × 46 cm)
- Flache Borstenpinsel für den flächigen Farbauftrag, einen kleinen Katzenzungenpinsel für die Details
- Eine Palette mit 8 Farben: Titanweiß, Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker, Siena gebrannt, Ultramarin, Kobaltblau, Phthaloblau und Krapplack dunkel.

Robert Cottingham

Eines der ersten Bilder, das Robert Cottingham malte, war ein Gebäude gegenüber seiner Wohnung in New York. Stadtlandschaften ließen ihn seither nicht wieder los.

„Anfangs interessierte ich mich vor allem für die Architektur, für die Gebäude selbst", beschreibt Robert Cottingham seinen Einstieg in die Malerei. „Ich zog nach Los Angeles und fuhr oft einfach durch die Gegend, auf der Suche nach möglichen Themen. Lastwagen und Busse erwiesen sich als gute Objekte, und ich malte eine Serie Tanklastzüge.

Danach fing ich an, andere Plätze nach Motiven zu durchforsten. Ich verwendete meinen Fotoapparat als Skizzenblock. Es ist viel angenehmer, im Atelier nach einem Foto zu malen, als zu versuchen, auf dem von Menschen wimmelnden Santa Monica Boulevard eine Staffelei aufzubauen!

Schließlich ging ich dazu über, mich auf Schilder und Straßenreklame zu konzentrieren. Da ich sie als Symbole einer typisch amerikanischen Lebensweise ansehe, müssen die Schilder, die ich aussuche, natürlich amerikanisch sein. Sie sind ein Anblick, den es nur in unserem Jahrhundert gibt, und sie haben etwas Flüchtiges an sich; in den neuen, völlig durchgeplanten Stadtzentren sind sie bereits so gut wie verschwunden. Stadterneuerung ist der Fluch meines Lebens: Die charakteristische, magische Kombination von Neon, Chrom, Backstein und Glas wird es nie wieder geben. Es ist das Ende einer Ära – vielleicht können Sie verstehen, weshalb die Vorstellung, einen Teil des Lebensstils unserer Zeit zu dokumentieren, für mich so attraktiv ist.

Für mich gibt es jedenfalls keinen Grund, weshalb ich mich von den Themen, mit denen ich mich beschäftige, abwenden sollte. Schilder bieten unzählige Möglichkeiten, und meine Gemälde geraten immer wieder anders, weil mein Blickwinkel sich verlagert.

Arbeit mit Dias

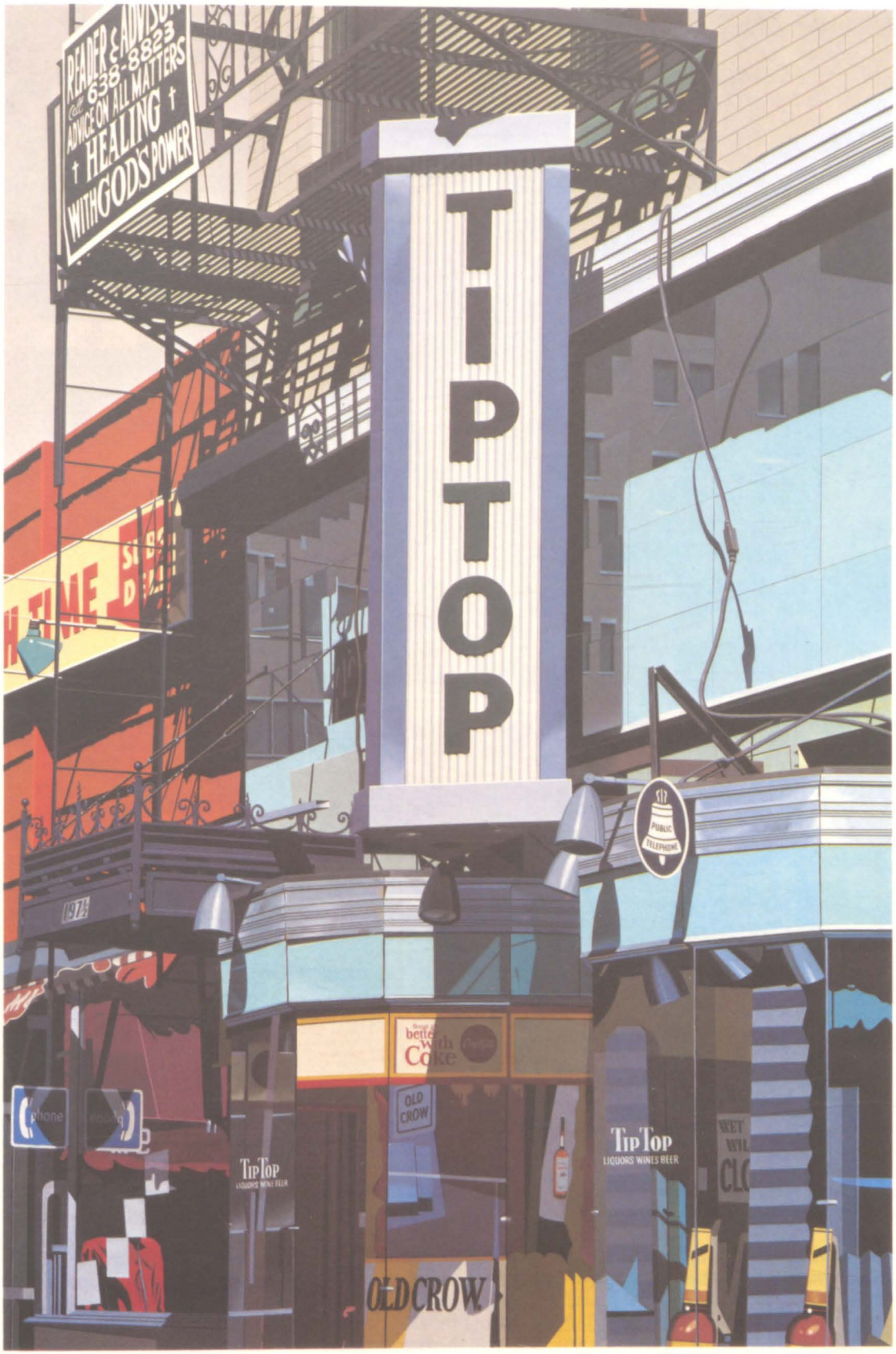
Ich arbeite oft mit Farbdias, und plötzlich tauchen in älteren Dias, die ich zuvor nicht recht zu würdigen wußte, ganz klare Möglichkeiten auf. Mein Gemälde ‚Fleishman' etwa habe ich nach einem Dia angefertigt, das über acht Jahre alt war.

Ich schätze, daß sich unter hundert Dias ein Motiv für ein interessantes Bild findet. Normalerweise mache ich zwei oder drei Aufnahmen von einem Schild – wenn mir ein Gegenstand besonders brauchbar erscheint, manchmal sogar ein ganzes Dutzend. Aber oft ist es auch ein Foto, das ich im Vorbeigehen aufgenommen habe – etwas, was ich einfach nur deswegen geknipst habe, weil es da war, und nicht, weil ich dachte, ich könnte es brauchen – und daraus wird ein Gemälde.

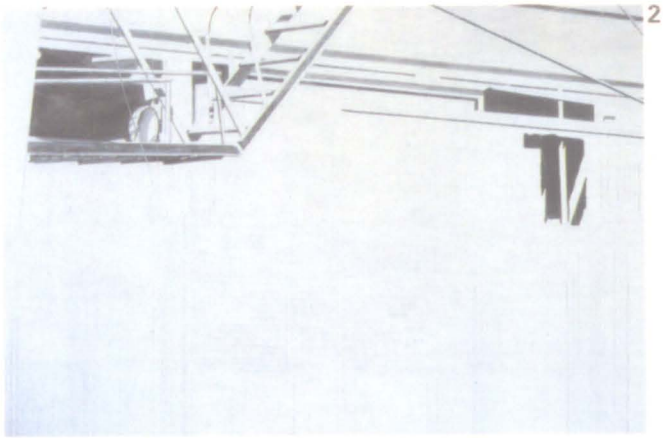
Ich nehme allerdings meine Fotos nur als Ausgangsmaterial. Ich versuche keineswegs, ein Duplikat des Fotos zu machen. Die Dinge werden interpretiert, vereinfacht und verändert.

„Tiptop", Öl auf Leinwand, 152 cm × 244 cm, ist ein gutes Beispiel für Cottinghams charakteristischen, fotorealistischen Stil.

Der Maler Robert Cottingham in seinem Atelier. Seine technisch ausgefeilten Gemälde, denen Fotografien zugrundeliegen, basieren auf exakt aufgetragenen Schichten verdünnter Farbe (Lasuren).


READER & ADVISOR
ADVICE ON ALL MATTERS
638-8823
HEALING
WITH GOD'S POWER
TIP TOP
PUBLIC TELEPHONE
OLD CROW
TIP TOP
LIQUORS WINES BEER
TIP TOP
OLD CROW

1



2

3

4

5

6

Die einzelnen Stadien von der vorbereitenden Zeichnung bis zum fertigen Gemälde:

1. *Umrißzeichnung*
2. *Anlage der dunklen Farbflächen*
3. *Hinzufügen von Rot*
4. *Untermalung der gesamten Leinwand*
5. *Übermalung des ganzen Bildes*
6. *Letzte Übermalung einzelner Farbflächen*

Was die Farbe betrifft, so bin ich oft überrascht, wenn ich eine Stelle, die ich gemalt habe, noch einmal anschaue und feststelle, welche Veränderungen sie vom Gegenstand zum Gemälde durchgemacht hat.

Ein Gemälde entsteht

Ich arbeite auf Leinwand, die mit vier bis sechs Schichten Gesso grundiert ist. Diese Leinwände schmirgele ich zwar ab, aber ich meine nicht, daß sie unbedingt so glatt wie Glas sein müssen.

Ich verlasse mich auf künstliches Licht. Für alle Stadien verwende ich eine ausgewogene Kombination aus normalen Glühbirnen und Neonleuchten über der Palette und auf dem Gemälde selbst.

Bei ‚Fleishman' begann ich damit, daß ich eine vorbereitende Zeichnung anfertigte. Ich suchte den richtigen Ausschnitt in der Skizze, nicht beim Dia, weil mir bei der Zeichnung die zugrundeliegende Struktur und die farbtonmäßige Gliederung des Bildes klarer wird.

Auf einem Dia geschieht zu viel, als daß es diese Art von Information deutlich machen könnte.

Als nächstes projiziere ich das Dia auf den Malgrund, mache eine Umrißzeichnung und fange an, Farbtöne in Blöcken einzutragen. Ich versuche, die Farben klar zu gliedern, in Schwarz, Weiß und vielleicht fünf dazwischenliegende Grautöne.

Danach trage ich abschnittweise Farbe auf das ganze Bild auf, wobei ich die Ölfarben verwende, die der Farbgebung auf der Fotografie entsprechen. Ich bedecke die ganze Leinwand mit einer feinen Farbschicht, so daß nichts mehr von der Grundfläche zu sehen ist. Die meisten Elemente behalten ihre ursprüngliche Farbe, aber letztlich verlagert sich die Farbgebung mehr in Richtung der Farbtöne auf meiner Palette, das heißt, die Rot- und Grüntöne entsprechen nicht mehr genau denen auf dem Dia.

Ich fange nun mit der endgültigen Übermalung des Gemäldes an und führe dabei manche Stellen – wie etwa den Hintergrund des Schildes, die Mauer und die Schatten oben – mit anderen Farben aus, die später durchscheinen sollen.

Schließlich trage ich die letzte Farbschicht auf und lasse dabei an Stellen wie dem Hintergrund des Schildes und dem Schatten der Feuertreppe die vorherige Schicht durchschimmern. Zum Schluß füge ich letzte Details ein."

„Fleishman", Öl auf Leinwand, 183 cm × 122 cm. In allen Gemälden von Cottingham finden sich viele angeschnittene Formen am Bildrand, was für die Komposition eine entscheidende Rolle spielt. Die vorbereitende Bleistiftzeichnung für „Fleishman" legt die Komposition und die Verteilung von Hell und Dunkel fest.

Lasuren und Verläufe

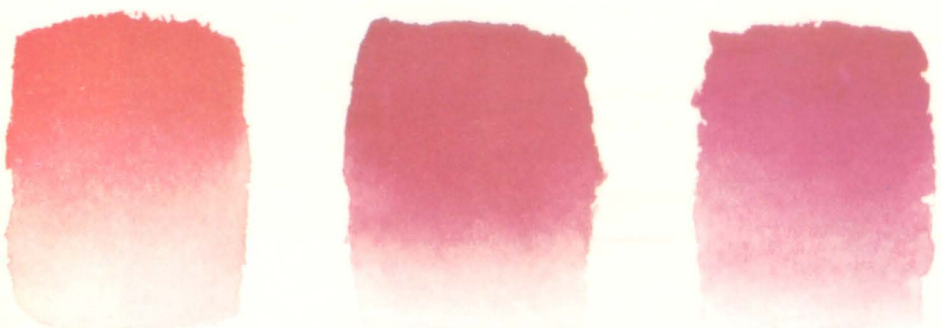
Die Pracht vieler Aquarelle – ihre charakteristische Transparenz – wird in der Lasurtechnik durch Übereinanderlegen mehrerer Farbschichten erreicht.

William Turner, ein bedeutender englischer Maler des letzten Jahrhunderts, war ein Meister in der Kunst des Lasierens mit Ölfarben. Glanz und Schimmer seiner Werke belegen dies eindrucksvoll. Bevor man für eine Lasur in Aquarell eine zweite Farbschicht auftragen kann, muß die erste völlig getrocknet sein. Bei diesem Verfahren können mehrere dünne Farbschichten in ihrer Wirkung zusammenspielen: Weil jede Schicht transparent ist, kann das Licht sie durchdringen und wird schließlich vom weißen Papier zurückgeworfen. Diese Art Malerei lebt vom feinen, flüchtigen Wechselspiel des Lichts.

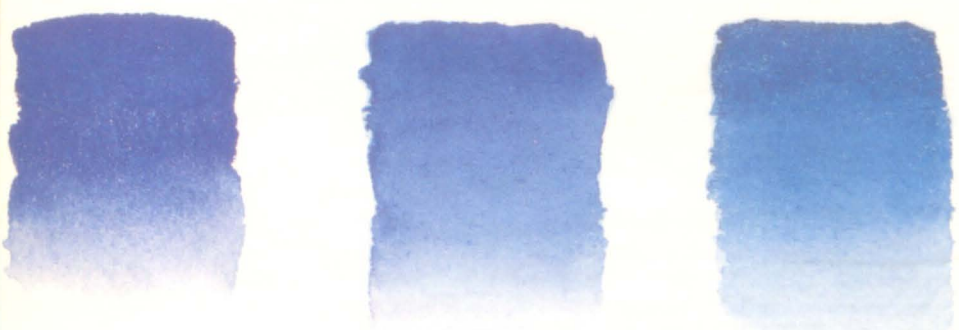
Lasuren verstehen

Die Lasurtechnik ist ausgesprochen wirkungsvoll, aber sie erfordert auch etwas Geschick und vor allem Verständnis für die Eigenschaften der Farbpigmente. Farben lassen sich in drei Untergruppen aufteilen: Es gibt transparente, deckende und halbdeckende Farbpigmente. Unser Beispiel zeigt die drei Gruppen der gebräuchlichsten Farben. Beim Lasieren müssen Sie mit transparenten Farben arbeiten, denn nur diese können eindrucksvoll in mehreren Schichten aufgetragen werden, ohne die jeweils unteren Farbaufträge oder das Papier zu verdecken.

Kadmiumgelb zitron *Kadmiumgelb hell* *Kadmiumgelb dunkel*



Scharlachlack *Krapplack dunkel* *Echtrosa*



Ultramarinblau *Kobaltblau* *Phthaloblau*

Tip

VERLÄUFE VON DUNKEL NACH HELL

Zunächst legen Sie sich ein trockenes, aufgespanntes Papier zurecht. Das Zeichenbrett sollte leicht schräg stehen, damit die Pinselstriche ineinander verlaufen.

Befeuchten Sie das Blatt mit Hilfe eines großen Pinsels Nr. 10 vollständig. Mischen Sie viel Farbe in einer kleinen Tasse. Dann nehmen Sie mit dem Pinsel recht viel Farbe auf und ziehen einen kräftig getönten Farbstreifen quer über den obersten Teil des Papiers. Achten Sie darauf, den Pinsel nicht anzuheben, bevor Sie den jeweiligen Strich durchgezogen haben. Dann fügen Sie Ihrer Farbmischung etwas Wasser hinzu und legen rasch einen zweiten Farbstreifen unter den ersten, dessen Rand Sie leicht überschneiden. Lassen Sie die Farbintensität mit jedem Streifen abnehmen, bis Sie den unteren Papierrand erreicht haben.

BESONDERE FARBEIGENSCHAFTEN

Teststreifen sind eine gute Hilfe, um die Eigenschaften von Farben kennenzulernen. Unsere Abbildung zeigt, wie Farbpigmente reagieren, wenn sie mit Wasser verdünnt werden: Einige bleiben ziemlich kräftig, andere verblassen schnell.

Übung: Eine Wüstenlandschaft

Das Gemälde von Christopher Schink gibt mit sparsamen Mitteln die Atmosphäre einer Landschaft im frühen Morgenlicht wieder.

1. Die erste Verwaschung

Zeichnen Sie zunächst die wichtigsten Umrisse und alle Flächen, die Sie weiß oder sehr hell lassen wollen, leicht vor. Die wichtigste Regel in der Aquarellmalerei lautet: „Male von hell nach dunkel!" Sie gilt auch für Lasuren. Um größtmögliche Transparenz zu erreichen, beginnen Sie immer mit dem hellsten Farbpigment und heben sich das dunkelste bis zum Schluß auf. Christopher Schink verwendete Kadmiumgelb zitron für die erste Verwaschung: Gelb ist die hellste Primärfarbe.

Stellen Sie zunächst einen Verlauf her, dem Sie immer mehr Wasser hinzufügen, je weiter Sie sich auf dem Papier nach unten vorarbeiten. Sparen Sie die als hell markierten Flächen aus, und nehmen Sie alle Farbtropfen, die sich entlang ihrer Umrisse sammeln, mit einem trokkenen Pinsel fort.

2. Die zweite Verwaschung

Nachdem Ihre erste Verwaschung vollständig getrocknet ist, können Sie jetzt mit Echtrosa eine zweite, schattierte auftragen. Mit zunehmender Erfahrung werden Sie lernen, die Farbstärke dieser Verwaschung so zu kontrollieren, daß Sie die gewünschte Wirkung erzielen.

Arbeiten Sie rasch, damit Sie dem Fluß Ihrer waagerechten Pinselstriche nach unten folgen können. Benutzen Sie wieder einen trockenen Pinsel, mit dem Sie „Farbpfützen" beseitigen, die sich gern an den Rändern des Papiers bilden. Falls solche nassen Flächen über die schon trokkene Verwaschung zurücklaufen, bekommt die Lasur unerwünschte Flecken mit störenden Rändern.

3. Die dritte Verwaschung

Um die graue Witterung des Himmels einzufangen, fügen Sie einen Verlauf in Kobaltblau – der dunkelsten der drei Primärfarben – hinzu. Diese Verwaschung sollte mit etwas weniger Wasser verdünnt werden als die vorigen, weil die Farbe sonst grau oder neutral wirken könnte.

1

2

3

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein aufgezogenes Blatt Aquarellpapier mittlerer Stärke und Körnung im Format 30 cm × 20 cm
- Ein Pinsel Nr. 10 zum Verwaschen und ein Pinsel Nr. 3 für die feineren Einzelheiten
- Eine Palette mit sieben Farben: Kadmiumgelb zitron, Echtrosa, Kobaltblau, Chromoxid feurig, Lichter Ocker, Ultramarinblau und Siena gebrannt.

PIGMENTIERUNG

Transparente Pigmentierung
Transparente Farbpigmente mit geringer Färbekraft können in mehreren Schichten übereinander aufgetragen werden, ohne die jeweils darunterliegenden Farben zu ‚verschmutzen'. Man kann sie leicht aufhellen.

Deckende Pigmentierung
Diese Farbpigmente von dichter Beschaffenheit aber geringer Farbkraft bedecken darunterliegende Farbschichten und das Papier weitgehend. Sie sind kaum für Lasuren geeignet. Kleine Flächen mit dunkler, deckender Farbe heben als Gegensatz die Transparenz einer Lasur besonders hervor.

Halbdeckende Pigmentierung
Hierbei handelt es sich um kräftig färbende Pigmente, die, obwohl sie transparent sind, darunterliegende Farbschichten ziemlich stark einfärben. Sie können die Zartheit einer Lasur beeinträchtigen.

Die Oberflächenbeschaffenheit
Die drei Verläufe rechts zeigen, wie verschiedene erdfarbene Pigmente sich auf einer Fläche verteilen und wie dabei unterschiedliche Texturen und Farbdichte entstehen. Um unterschiedliche Materialien wie Sand oder Holz in einem Motiv darzustellen, können Sie die Farbeigenschaften phantasievoll nutzen. Vor der Wüstenlandschaft wird der kühle, klare Himmel mit einer sanften, transparenten Verwaschung gemalt. Im Gegensatz dazu besitzen die Erdfarben eine körnige Beschaffenheit, die die Struktur des Sands andeutet.

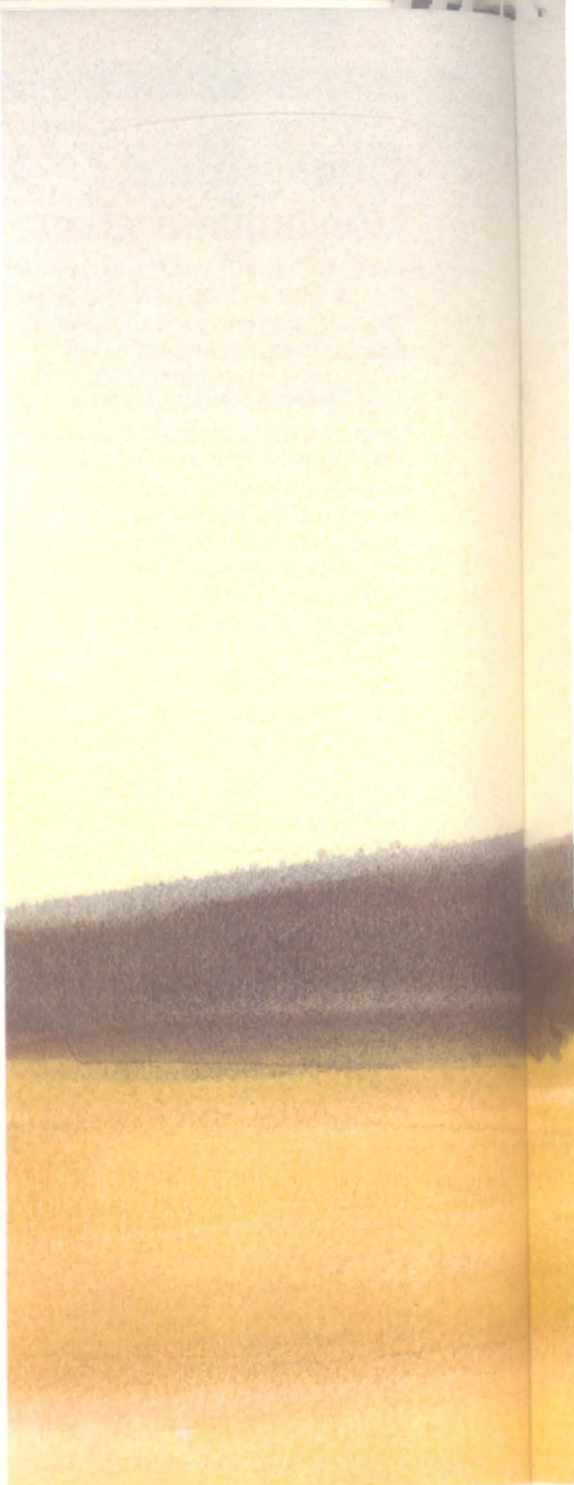
4. Zu guter Letzt

Bevor die letzte Verwaschung getrocknet ist, können Sie bereits erste Details hinzufügen. Damit Sie weiche Konturen erzielen, mischen Sie die drei Primärfarben zusammen, die Sie auch schon für den Himmel benutzt haben. Fügen Sie zudem etwas Chromoxidgrün feurig und ein wenig Lichter Ocker hinzu, um etwas Schwere in den Farbton zu bringen. Tragen Sie die Farbe mit großzügigen, wischenden Pinselstrichen auf. Einige trockene Pinselstriche hie und da verdeutlichen die körnige Beschaffenheit des Sands.

Für das Gebäude geben Sie aus den drei Primärfarben ein transparentes Grau auf das Papier und lassen, damit die Fläche etwas strukturiert erscheint, etwas Lichter Ocker hineinlaufen. Wenn Sie zum Mischen immer dieselben Grundfarben benutzen, schaffen Sie ein ausgewogenes Bild, das dem Betrachter die Ruhe dieses Landschaftsmotivs vermittelt.

Die dunklen, entfernten Berge erzeugen die notwendigen Gegensätze, die dem Werk Form und Kontrast verleihen. Die Mischung von Siena gebrannt und Ultramarin ergibt ein intensives, deckendes Blaugrau, das als Gegenpol die Transparenz von Himmel und Vordergrund besonders stark betont.

Wenn Sie Verwaschen und Lasieren sicher beherrschen wollen, sollten Sie die Wüstenlandschaft kopieren und anschließend Ihre neuen Erfahrungen für Motive Ihrer Wahl nutzen. Die hier gezeigten Techniken bieten sich besonders an, um Himmel, Felder, Flüsse und Seen zu aquarellieren. Zudem eignen sich Verwaschungen ausgezeichnet, um bei Stilleben und figürlicher Malerei schimmernde, Licht reflektierende Oberflächen naturgetreu und effektvoll darzustellen.



ÜBERSICHT DER FARBPIGMENTE

Die Farben, die den grundlegenden Bestand Ihrer Palette bilden, lassen sich nach ihrer Transparenz, Deckfähigkeit und Färbekraft unterscheiden. Es handelt sich nur um eine grobe Zuordnung. Bevor Sie ein Bild beginnen, probieren Sie am besten Ihre Farben aus und machen sich mit ihren Eigenschaften vertraut.

Transparente Farben
Chromoxid feurig, Saftgrün, Siena gebrannt, Echtrosa, Krapplack dunkel, Kadmiumgelb zitron, Kobaltblau, Ultramarinblau
Deckende Farben
Umbra gebrannt, Umbra natur, Kadmiumorange, Kadmiumgelb dunkel, Cölinblau
Halbdeckende Farben
Chromoxidgrün feurig, Krapplack dunkel, Saftgrün

Lichter Ocker

Siena gebrannt

Umbra natur

Junge Menschen in Pastell

Die samtige Weichheit und der charakteristische Schmelz von Pastellfarben machen diese Technik für die Gestaltung von Kinderportraits besonders beliebt.

Pastellfarben eignen sich aufgrund ihrer Reinheit und Frische so gut wie kaum ein anderes Medium für die Darstellung von Kindern. Ideal geben sie die zarte Haut, weiche und runde Gesichtsformen, glänzende Augen und schimmerndes Haar naturgetreu wieder.

Das richtige Papier

Tönung, Körnung und Struktur des Papiers beeinflussen das Gelingen Ihres Bildes entscheidend. Wählen Sie deshalb Papier in einem Farbton, der Ihnen für die Darstellung des Modells geeignet erscheint. Neutrales, graues Pastellpapier bewirkt etwa, daß Gelb-, Rot-, Orange- und Fleischfarben hervorgehoben und verstärkt werden. Dennis Frost nutzte diesen Effekt bewußt für sein zauberhaftes Portrait, indem er mittelgraues Tonpapier aussuchte. Das hübsche kleine Mädchen auf dem Bild hat die für blonde Kinder so typisch sanften und zarten Hauttöne. Sie kommen auf dem mittelgrauen Hintergrund hervorragend zur Geltung. Das Grau des Papiers bildet dabei weder einen Kontrast zu den zarten Farben des Teints, noch konkurriert es mit ihnen. Vielmehr bewirkt es eine Ausgewogenheit zur natürlichen Wärme des Gesichts, der Arme und Hautpartien, auf denen ein Hauch vom hellen Rot des Kleides widerschimmert.

Die Papierfarbe akzentuiert auch den Schimmer des Haares mit leuchtenden Sonnenreflexen und den orangefarbenen Ballon, dem wichtigsten Bestandteil der Gesamtkomposition. Stellen Sie sich einmal vor, wie „verloren" der Ballon sich vor dem Hintergrund eines warmen Farbtones ausmachen würde. Der Künstler hat hier eine gelungene Kombination gefunden, um die grauen und weißen Farbtöne ideal zur Geltung zu bringen.

Die Papierstruktur

Wenn Sie Portraits von kleinen Kindern malen, sollten Sie zur Betonung des Zarten ein Papier mit samtiger Oberfläche wählen, also eines mit feiner Körnung wie Velourpapier, das sich für die Verwischtechnik besonders gut eignet. Dennis Frost hat Papier mit feiner linearer Struktur ausgewählt. Die Wiederga-

MODELLE IN BEWEGUNG

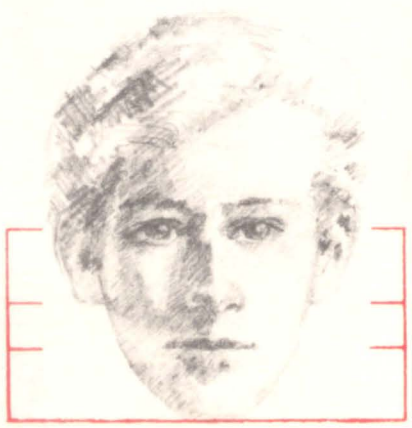
Kinder sind dauernd in Bewegung und kaum zu ausgedehnten Modellsitzungen zu überreden. Die Pastelltechnik bietet hier entscheidende Vorteile: Farben müssen nicht vorgemischt werden und Wartezeiten während des Trocknens, wie bei anderen Techniken, entfallen. Dadurch wird die Sitzungsdauer für Ihr junges Modell erheblich verkürzt. Vor allem können Sie mit Pastell rasch eine farbige Skizze anfertigen und den Reiz eines flüchtigen Augenblicks in lebendigen Farben einfangen.

„Kleines Mädchen mit Luftballon" von Dennis Frost. Beachten Sie, wie viele verschiedene Farbtöne der Künstler für die Darstellung des hellen Haares Strich für Strich nebeneinandergesetzt hat. Kinderhaar glänzt sehr leuchtend und spiegelt eine große Anzahl verschiedener Farbtöne. Auch bei Ihren Modellen finden sich viele solch interessanter Details.

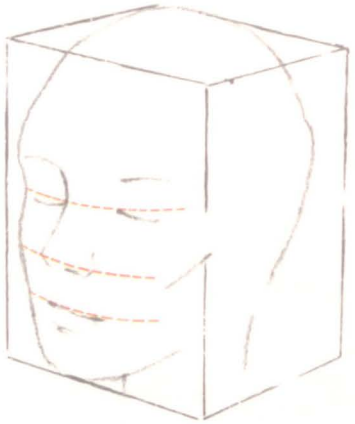
KINDERKÖPFE IN PROPORTIONEN

Mit 2 Jahren hat ein Kind eine hohe Stirn, runde Wangen und große, glänzende Augen. Nase, Mund und Kinn sind klein und wenig ausgeprägt. Die Ohren sind vergleichsweise groß.

Augen und Ohren sind in Relation zum übrigen Gesicht bei Siebenjährigen nicht mehr so groß. Die Form der Nase zeichnet sich bereits deutlicher ab. Der Mund wirkt betonter und geformter.

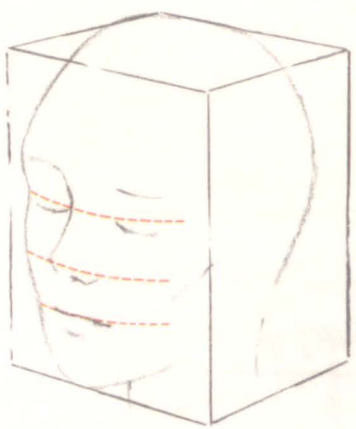


Mit 13 Jahren ist das Gesicht schmaler und ein wenig hagerer geworden. Das Nasenbein tritt deutlich hervor, die Augen liegen tiefer in der Augenhöhle. Trotzdem ist das Gesicht immer noch ebenmäßig.



FEHLER, DIE VERMIEDEN WERDEN KÖNNEN

Häufig ordnen Anfänger der Portraitmalerei beim Fertigen eines Halbportraits beide Augen nahezu auf gleicher Höhe an. Sie müssen jedoch im Verhältnis zu den anderen Teilen des Gesichts plaziert werden. Auch wurden Farben verwendet, die der Maler am Modell „wiederzuerkennen" glaubte: Weiße Zähne und Augäpfel, rote Lippen und braunes Haar sind „malerische Vorurteile", und die Farbschicht ist zu dick.



EIN NÜTZLICHES KONZEPT

Bei einem Portrait im Halbprofil sollten Sie sich die Rundung des Gesichts ruhig an einer Skizze verdeutlichen. Sie verhindern damit, daß Ihr Bild flach wirkt. Foster Caddell hat bei seiner Darstellung die Möglichkeiten des Mediums Pastell voll ausgeschöpft. Dadurch gewinnt sein Bild wesentlich an Lebendigkeit. Die Farben des Modells wurden nicht naturgetreu wiedergegeben, sondern passend zur Stimmung des Bildes interpretiert. Eine Vielzahl von Farben sind im dunklen Haar enthalten, die mit Gesicht und Haut harmonieren.

be von Schattenpartien erhält so Struktur. Die Körnung des grauen Papiers oder die dunkle Untermalung, die an manchen Stellen durch die zarten Farben des Gesichts hindurchschimmert, erzeugt eine weitaus feinere Schattenwirkung, als sie durch einfache Modellierung von Hell nach Dunkel möglich gewesen wäre.

Ein jugendliches Modell

Mit zunehmendem Alter verlieren die Gesichter junger Menschen ihre runden Formen. Die Gesichtszüge werden ausgeprägter. Daher sollten Nase, Mund und Kinn auch beim Portraitieren deutlicher modelliert werden. Haut- und Haarfarbe wirken oft kräftiger. Möglichkeiten für Farbvariationen entstehen. Hier heißt es, seinen Stil den wachsenden Herausforderungen anzupassen und die Verwischtechnik nur als ein Gestaltungselement unter vielen einzusetzen. Ein sorgfältiger Umgang mit Farben und Tonwerten und deren strichweise Anordnung auf dem Papier eignen sich nun eher für die Wiedergabe des Teints und die Modellierung des Gesichts. Foster Caddells gelungenes Portrait „Tagtraum" enthält mutige, wenig verwischte Striche auf warmgefärbtem Papier mittleren Tonwerts. Geschickt hat der Künstler den Farbton des Papiers als wichtigste Komponente genutzt, um die warme Hautfarbe des Mädchens treffend wiederzugeben. Auch hier zeigt sich, von welch großer Bedeutung bereits die Papierauswahl ist.

Tip

VORSICHT MIT WEISS

Auch wenn wir glauben, daß der Augapfel um die Iris herum weiß ist, so kann diese Annahme für die Malerei fast schon hinderlich sein. Denn Weiß wäre nur bei direktem Lichteinfall die richtige Farbe. Nur die hellen Akzente in den Augenwinkeln und die Glanzlichter in den Pupillen sind weiß. Der Rest, das sogenannte „Weiß der Augen", ist in einem viel trüberen Farbton gemalt, der die Augen weit mehr zur Geltung bringt und ihnen Ausstrahlung verleiht.

Freies Zeichnen

Zeichnen aus freier Hand ist die beste Technik, um Eindrücke schnell festzuhalten. Ein Foto ist zwar leicht gemacht, aber es enthält eine Menge Details, die oft nur von dem ablenken, worauf es eigentlich ankommt.

Ganz gleich, in welcher Maltechnik Künstler arbeiten, die meisten führen stets einen Skizzenblock mit sich, auf dem sie rasch und mit wenigen Strichen erste Eindrücke und Ideen festhalten. Anregungen und Ideen für Zeichnungen und Gemälde findet man überall – ob zu Hause, in der Stadt, am Arbeitsplatz oder in der Natur. Wenn Sie regelmäßig zeichnen, lernen Sie bald, Ihre Eindrücke frisch und lebendig wiederzugeben.

Um mit höchster Ausdruckskraft zu zeichnen, sollten Sie Ihre Komposition spontan einteilen, ohne viel Zeit mit aufwendigem Maßnehmen zu verlieren. Zum Glück gibt es einige Skizziertechniken, die Ihnen dabei helfen, alles an den rechten Platz Ihrer Skizze zu bringen, wenn Sie sich beim Zeichnen ganz von Gefühlen leiten lassen.

Die Umrißzeichnung

Sie können Umrisse auf die verschiedensten Arten zeichnen. Jede verleiht der Form anderen Ausdruck und vermittelt Stimmung auf besondere Weise. Sie sollten sich mit jeder vertraut machen, um bei jeder Gelegenheit die passende Technik wählen zu können.

A. Die Konturen:

Wir beginnen mit einer Auflockerungsübung. Sie trainiert nicht nur den richtigen Zeichenschwung, sondern auch Ihre Beobachtungsgabe. Wählen Sie sich ein Motiv, und betrachten Sie es genau. Lassen Sie einen spitzen Bleistift auf dem Papier wandern, und vollziehen Sie so die Bewegungen nach, mit denen Ihr Auge das Motiv „abtastet". Zeichnen Sie mit einer entspannten,

A

B

C

D

„wandernden" Linie. Richten Sie Ihre Augen dabei weniger auf das Papier, als auf den Gegenstand vor Ihnen. Vernachlässigen Sie Details, und konzentrieren Sie sich vor allem auf die groben Formen. Konturenzeichnen heißt, sorgfältig auf die Formen achten und sie vereinfachen.

B. Die vorwärtstastende Linie:

Für diese Ausdruckstechnik benötigen Sie einen weichen, stumpfen Bleistift. Während Sie ihn langsam über das Papier führen, sollten Ihre Augen ganz langsam die Umrisse des Motivs aufnehmen. Seien Sie nicht enttäuscht, wenn die fertige Skizze noch ungelenk wirkt. Eine Zeichnung muß nicht perfekt sein, um interessant auszusehen. Auch dicke, kräftige Striche können sehr ausdrucksvoll sein. Mit diesen vorwärtstastenden Linien kann man Basisformen auf recht bizarre Art zeichnen.

C. Die geskribbelte Zeichnung:

Auch hier beginnen wir mit einer Auflockerungsübung. Sie unterscheidet sich aber stark von der vorherigen. Lassen Sie Ihr Auge ziellos über den Gegenstand gleiten, während Sie mit dem Bleistift auf dem Papier kritzeln. Bewegen Sie den Stift locker in Zick-Zack-Strichen und Kreisen vor und zurück. Hier sollten Sie nicht den Umriß präzise zeichnen, sondern sich von ihm nur leiten lassen und den Gegenstand mit schnellen, intuitiven Bleistiftlinien einfangen. Das Resultat wirkt zwar ein wenig unordentlich, dafür aber vital und spontan.

D. Bewegungen einfangen:

Obwohl sich der Gegenstand selbst nicht bewegt, sprechen viele Künstler von der „Bewegung" eines Gegenstandes. Sie meinen damit, daß die Form im allgemeinen immer eine, wenn auch erstarrte, Bewegung ausdrückt, die den Blick fortwährend in eine bestimmte Richtung lenkt und ohne Unterbrechung über das Bild weiterführt. Lassen Sie Ihren Bleistift ohne abzusetzen über das Papier gleiten, so daß Ihre Linien wie Spuren auf dem Eis aussehen. Diese gleitenden Formen geben der Zeichnung ihren charakteristischen Schwung.

Tip

WAHL DES BLICKWINKELS

Haben Sie ein geeignetes Motiv zum Zeichnen gefunden, betrachten Sie es erst eingehend aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln, bevor Sie mit dem Zeichnen beginnen. Es wäre ein Fehler, sofort mit dem Zeichnen anzufangen, denn oft stellt man dann beim Skizzieren fest, daß die Zeichnung eher langweilig wirkt.

VIELFALT UND ABWECHSLUNG

Die Gegenstände in einer Zeichnung müssen in den richtigen Proportionen zueinander stehen. Das bedeutet jedoch nicht, daß alles in der gleichen Größe gezeichnet werden muß. Das Geheimnis wirklich interessanter Zeichnungen liegt in ihrer Vielfalt und den Kontrasten von groß und klein, schmal und breit, hoch und niedrig. In unserem Beispiel können Sie besonders deutlich erkennen, wie die unterschiedliche Größe der Häuser und wechselnde Dach- und Giebelformen eine Zeichnung zu einem Blickfang machen.

Tip

OPTISCHE BRENNPUNKTE

Wenn Sie einen Gegenstand anschauen, wird Ihr Blick normalerweise immer auf einen besonderen Punkt geführt. Benutzen Sie diesen „Brennpunkt" für Ihre Zeichnung, sie wird dadurch gewinnen. Die Fünfzehn-Minuten-Skizze macht deutlich, wie der Blick auf das Ende der Straße gelenkt wird. Die geschickte Anwendung der Perspektive erweckt im Betrachter Neugierde auf das, was hinter den Häusern in der Kurve wohl liegen mag.

Fünf-Minuten-Skizze:
Hier befaßt sich der Künstler David Millard hauptsächlich mit Linie und Form. Er arbeitet die Konturen der Hausdächer heraus und setzt sie wie eine Silhouette gegenüber dem Himmel deutlich ab. Menschen auf der Straße ziehen den Blick auf einen Brennpunkt. Verdecken Sie die Passanten einmal zur Probe.

Fünfzehn-Minuten-Zeichnung:
In dieser Zeichnung wird zwar der Himmel stark betont, doch die vielen Details ziehen den Blick mehr noch auf die Straße mit den vielen Häusern. Der Künstler begann mit den zwei großen Häusern im Vordergrund und arbeitete sich dann dem Straßenverlauf folgend den Hügel hinauf. Die Figuren und Details auf dem Bürgersteig verstärken die Blickführung.

Fixative

Die beste Möglichkeit, Ihre Zeichnungen dauerhaft zu schützen, ist, sie mit einem firnisartigen Spray, bekannt als Fixativ, zu überziehen. Die Farbpigmente, egal welchen Mediums, werden durch Fixative mit den Poren der Papieroberfläche gebunden. Das Bild ist dann weitgehend vor Verschmutzungen und Verschmieren geschützt.

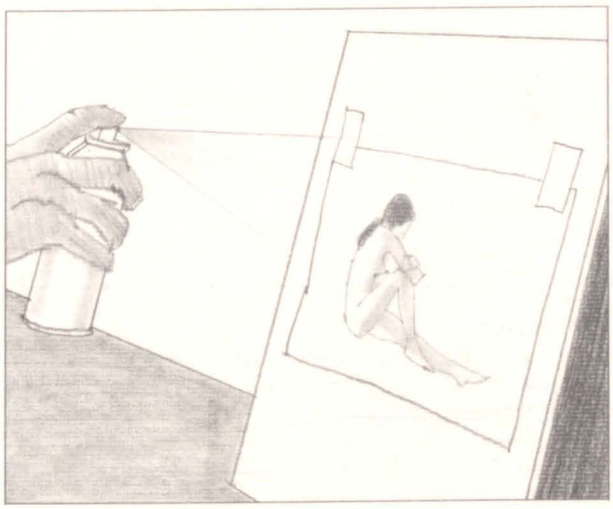
Für welches Fixativ soll man sich entscheiden?
Fixative von guter Qualität binden schnell ab, trocknen schnell, riechen kaum und machen keine Flecken auf Ihrem Bild. Die Qual der Wahl beim Kauf wird Ihnen durch das relativ eingeschränkte Angebot fast schon abgenommen. Enthielten Fixative vor ein paar Jahren meist noch natürliche Substanzen, so basieren die Produkte aller Hersteller heute auf ein und derselben synthetischen Substanz. Sie läßt sich gut verarbeiten und ist billig.

Welches ist der richtige Zeitpunkt zum Fixieren von Bildern?
Bleistiftzeichnungen sollten in jedem Fall erst nach Beendigung der Zeichnung mit einem dünnen Sprayfilm überzogen werden. Bei Pastell- oder Kohlezeichnungen hingegen bietet es sich an, abgeschlossene Bildbereiche bereits leicht zu fixieren. Einerseits verringert sich die Gefahr, das Bild zu verschmieren, andererseits birgt ein Fixativfilm vor allem für Pastellmaler die Möglichkeit, mehrere Farbschichten übereinanderzulegen. Soweit Sie sich auf wenige, nur dünne Sprayschichten beschränken, eignet sich durchaus ein normales, handelsübliches Fixativ für alle diese Aufgaben.

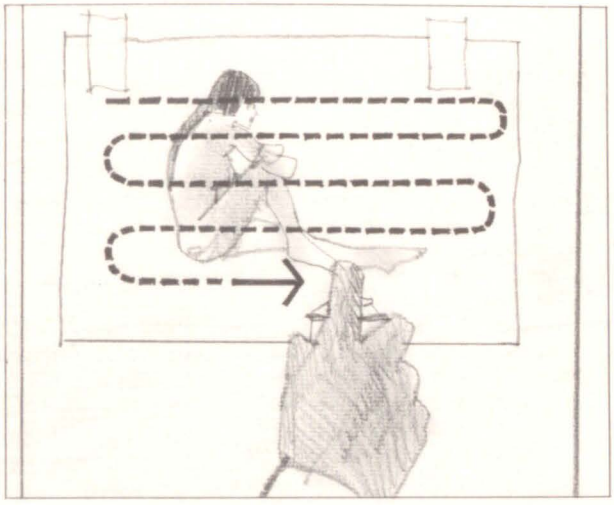
Wie kann man beeinflussen, daß die Oberfläche eines Bildes nach dem Fixieren matt oder glänzend ist?
Nach dem ersten Sprayen erscheint die Oberfläche von Zeichnungen immer leicht matt. Ist die erste Schicht bereits in die Farbpigmente und Papierporen eingezogen, so bindet die zweite meist glänzend ab. Bei den meisten Zeichnungen harmoniert eine matte Oberfläche durchaus mit dem Gesamteindruck. Bei Pastellgemälden bietet es sich jedoch an, das Fixativ ruhig in dickeren Schichten aufzutragen.

Wie bringt man das Fixativ am besten auf die Zeichnung?
Da sich die erhältlichen Produkte kaum unterscheiden, bleibt Ihnen nur noch die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Methoden des Auftrags zu wählen: Spraydosen gibt es in kleinen und großen Abfüllungen. Sie stellen die bequemste Möglichkeit dar. Zudem läßt sich der Sprayfilm sehr gleichmäßig auftragen, was sich besonders bei großflächigen Arbeiten bezahlt macht. Sogenannte Fixativzerstäuber lassen sich leichter dosieren, besonders wenn nur bestimmte Bildbereiche fixiert werden sollen. Die angebotenen Sets enthalten ein Fläschen Fixativ-Lösung und ein Metallröhrchen mit einem Plastikmundstück, durch das die Lösung auf das Papier gebracht wird. Diese Methode bedarf jedoch einiger Übung, zudem müssen die Röhrchen regelmäßig gereinigt werden, da sie sonst verstopfen.

Wie kann man vermeiden, daß Zeichnungen nach dem Fixieren dunkle Flecken aufweisen?
Dunkle Flecken entstehen leicht, wenn das Fixativ zu dick aufgebracht wird. Die Farbpartikel werden dann quasi angelöst und erscheinen dunkler. Weiße Farbtöne aller Techniken sowie alle Pastellfarben sind in dieser Hinsicht besonders anfällig. Benutzen Sie Fixative nur bei normalen Zimmertemperaturen.

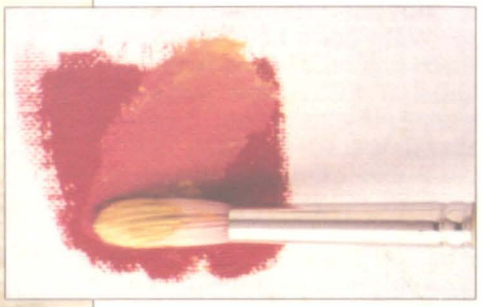


Zum Fixieren einer Arbeit sollte man diese noch auf dem Zeichenbrett belassen. Der Abstand zwischen Spraydose und Bildebene sollte 40 bis 50 Zentimeter betragen, damit sich keine Tropfen bilden.



Fixieren Sie Ihre Arbeiten so sparsam wie möglich. Folgen Sie dabei dem im Bild gezeigten Spraymuster. Mehrere dünne Schichten sind besser als eine dicke, zwei bis drei Schichten reichen aus.

Vorschau auf Heft 6



Um mehr Spontanität in Ihre **ÖLMALEREI** bringen zu können, zeigen wir Ihnen, wie und warum man Ölfarben auf der Leinwand mischt und nicht nur auf der Palette.
In der Rubrik **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie eine Menge über Tonwerte von Farben und ihre Rolle bei der Bildkomposition.

Die junge Technik **ACRYL** kann mit Recht als besonders vielseitig bezeichnet werden. Wie Sie Motive durch Modellieren von Tönen naturalistisch auf die Leinwand bringen, verrät unsere Übung.
Zeichnungen in **BLEISTIFT** erfahren mit viel Liebe zum Detail eine neue Dimension. Die filigrane, feine Linienarbeit unserer Übung „Wald mit Efeuranken" wird Sie überzeugen.
Die Vielfalt wasserlöslicher **BUNTSTIFTE** zeigt unsere Übung „Brücke an der Seine".

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 6

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 6

AQUARELL

Warme und kalte Farben 141
Mit Farbe strukturieren 143

BLEISTIFT

Liebe zum Detail 145
Übung: Wald mit Efeuranken 146

IM ATELIER

Zoltan Szabo 150

BUNTSTIFTE

Wasserlösliche Farbstifte 152
Übung: Brücke an der Seine 153

ACRYL

Unglaublich vielseitig 156
Übung: Mit Farben modellieren 157

SEHEN UND VERSTEHEN

Spiel mit Tönen 160
Tonwerte vereinfachen 162
Tonwerte bestimmen 164

ÖLMALEREI

Spontan gemischt 166

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

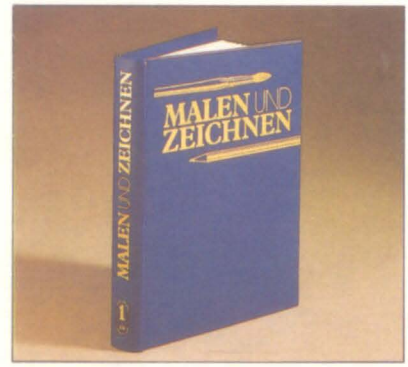
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 146, 147, 152–155, 163 Harry Borgman; 160, 161 Wendon Blake, Nat. Museum of American Art; 162, 167, 168 Arthur Stern; 141, 142 Tom Hill; 143, 144 Charles Reid; 150, 151 Zoltan Szabo
Bildmaterial auf den S. 145, 164, 165, 157–159 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

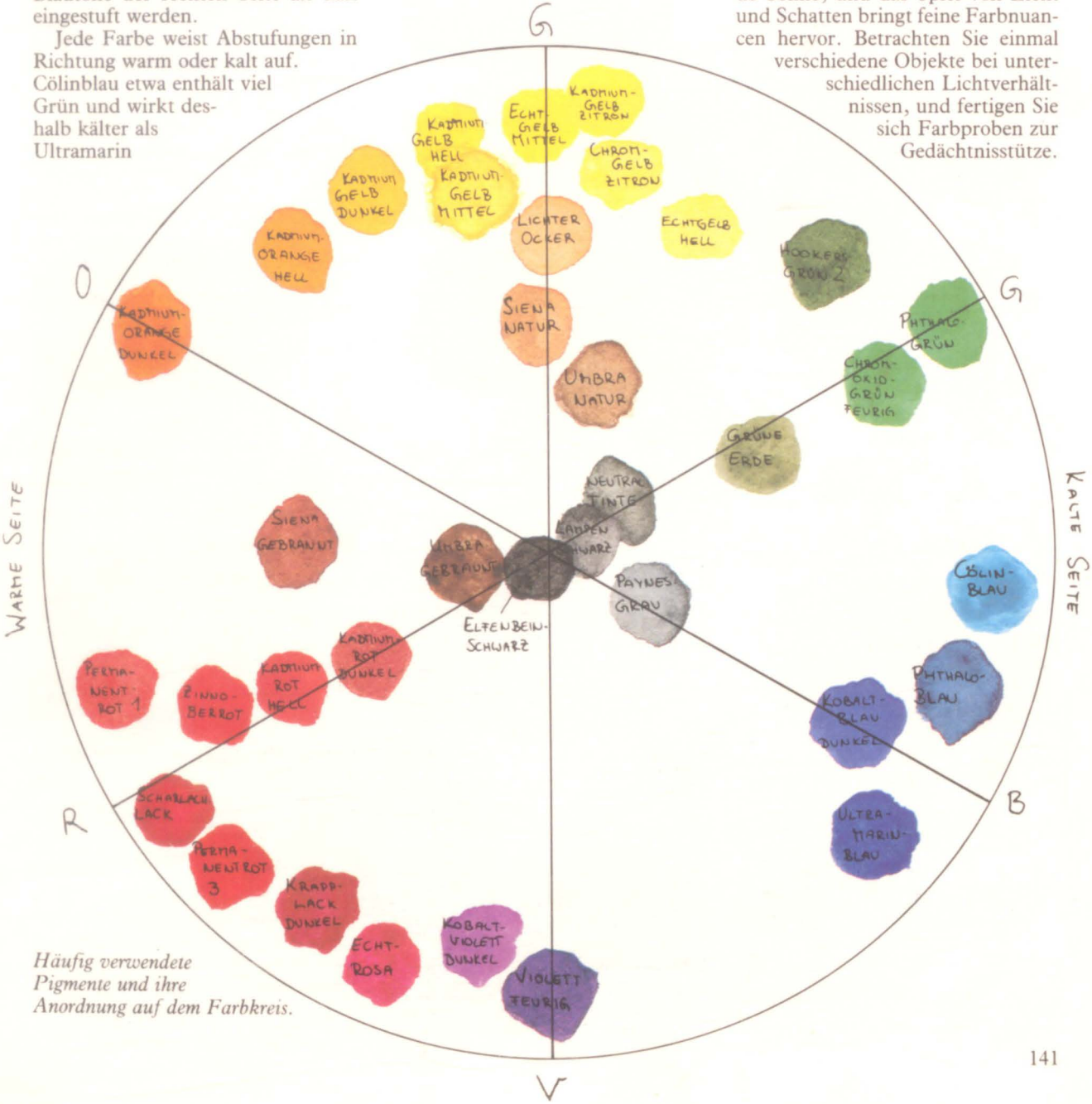
Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Warme und kalte Farben

Zu allen Zeiten wußten Künstler die Wärme und Kälte von Farben zu nutzen. Von der richtigen Farbe hängt jedoch mehr als die Atmosphäre eines Bildes ab.

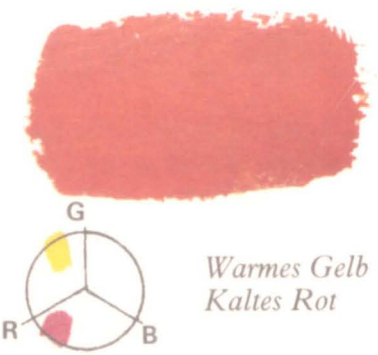
Die Wirkung von Farben hat eine Menge mit Psychologie zu tun. Schon die Bezeichnung „warm" oder „kalt" rührt letztlich daher, daß Menschen mit Farben Grunderfahrungen wie etwa Feuer oder Wasser assoziieren. Unser Farbkreis zeigt auf der linken Seite Rot- und Orangetöne, die als warme Farben gelten, während die Grün- und Blautöne der rechten Seite als kalt eingestuft werden.

Jede Farbe weist Abstufungen in Richtung warm oder kalt auf. Cölinblau etwa enthält viel Grün und wirkt deshalb kälter als Ultramarin mit seinem Rotanteil. Sie sollten sich schon beim Planen eines Aquarells die Farbtemperaturen bewußt machen, denn die Stimmung eines Bildes hängt stark davon ab. Auch der Eindruck von Raum und Tiefe kann durch eine gezielte Anordnung warmer und kalter Farben erweckt werden, besonders bei der Modellierung von Gegenständen und in Landschaftsbildern. Die Farbe, die ein Gegenstand aufweist, hängt nicht allein von den Farbpigmenten seiner Oberfläche ab. Es macht einen Unterschied, ob man Bäume in unmittelbarer Nähe sieht oder entfernt am Horizont. Genauso spielt die Tageszeit eine wichtige Rolle, ein wolkenverhangener Himmel wirft anderes Licht als die strahlende Sonne, und das Spiel von Licht und Schatten bringt feine Farbnuancen hervor. Betrachten Sie einmal verschiedene Objekte bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen, und fertigen Sie sich Farbproben zur Gedächtnisstütze.

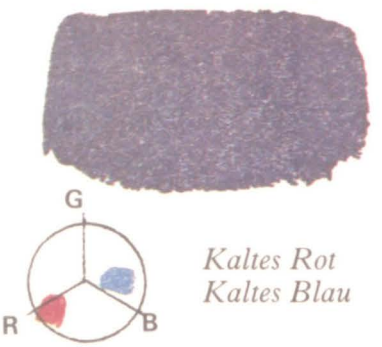


Häufig verwendete Pigmente und ihre Anordnung auf dem Farbkreis.

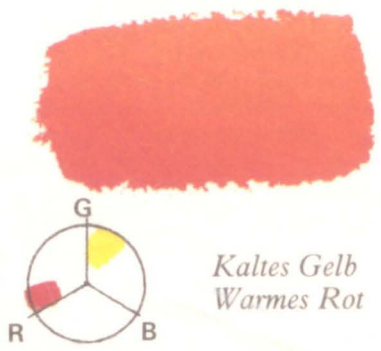
Kaltes Gelb
Kaltes Rot



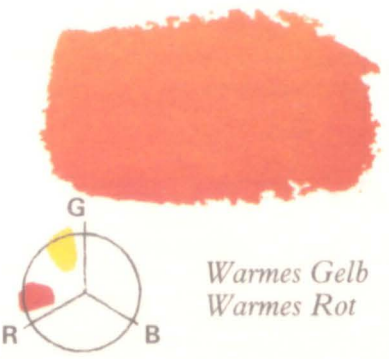
Warmes Gelb
Kaltes Rot



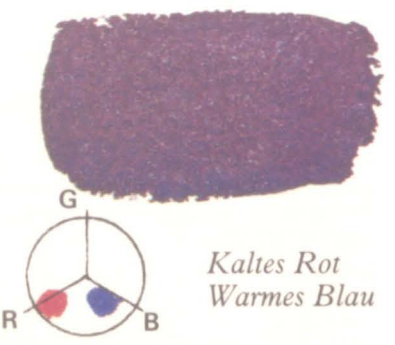
Kaltes Rot
Kaltes Blau



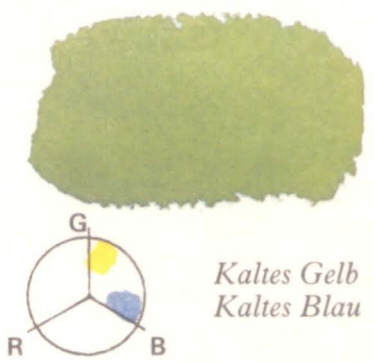
Kaltes Gelb
Warmes Rot



Warmes Gelb
Warmes Rot

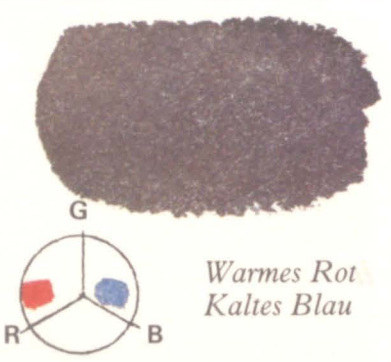


Kaltes Rot
Warmes Blau

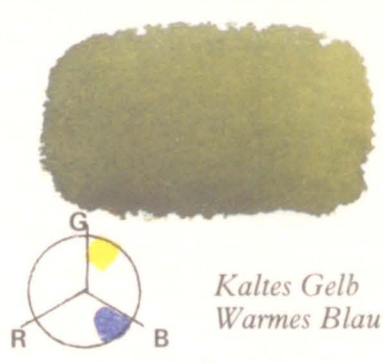


Kaltes Gelb
Kaltes Blau

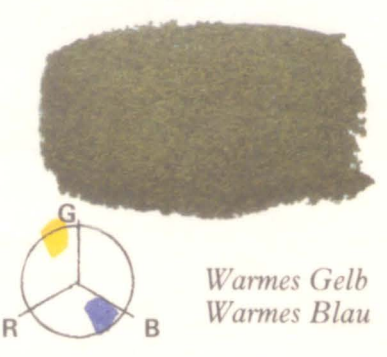
Warmes Gelb
Kaltes Blau



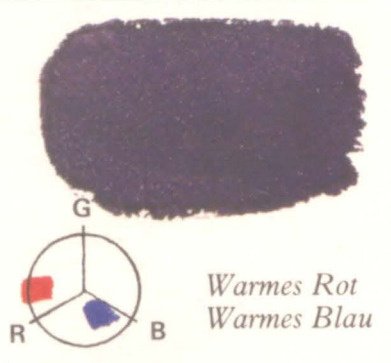
Warmes Rot
Kaltes Blau



Kaltes Gelb
Warmes Blau



Warmes Gelb
Warmes Blau



Warmes Rot
Warmes Blau

ÜBUNGEN MIT FARBMISCHUNGEN

Beschränken Sie sich zunächst auf die drei Primärfarben, und bringen Sie jeweils einen warmen und einen kalten Ton zusammen. Vergleichen Sie das Ergebnis jeder Kombination. Die kleinen Farbkreise in der Übersicht weisen daraufhin, wo die Farbtöne auf dem Farbkreis zu Beginn dieses Artikels zu finden sind.

Mit Farbe strukturieren

Wenn Sie das Gefühl haben, daß ein Bild etwas flach und leblos wirkt, könnten die Farben die Schuld daran tragen. Es ist nicht genug, Objekten dadurch ein rundes Aussehen zu geben, daß man eine Farbe entweder aufhellt oder abdunkelt. Tatsächlich sind Schatten nicht einfach eine dunkle Version der Ausgangsfarbe; sie sind genausowenig einfach schwarz, sondern enthalten immer Elemente der Komplementärfarbe, die der Ausgangsfarbe im Kreis gegenüberliegt. Als Faustregel gilt, erst einmal den dominierenden Farbton eines Objektes festzustellen, um ihn als Fläche gleichmäßig aufzutragen. Anschließend können Sie mittels überlagernder Farbaufträge in Kalt- und Warmkontrasten und mit Hilfe der Komplementärfarben die Form modellieren. Grünes Blattwerk können Sie z. B. dadurch formen, daß Sie Gelb für die lichtesten Stellen und Blau für die schattigen hinzufügen.

Farbgleichgewicht

Wie Sie sich um Gleichgewicht der kompositorischen Anordnung von Gegenständen Ihres Bildes bemühen, sollten Sie auch das Gleichgewicht der Farben bedenken. Es ist für den Betrachter sehr schwer, eine Stimmung nachzuvollziehen, wenn er ein wildes Durcheinander warmer und kalter Farben vor sich hat. Viele gelungene Bilder sind in warmen Tönen mit nur wenig kalten Farben gemalt oder umgekehrt hauptsächlich in kalten Farben gehalten. Der Eindruck von Tiefe ensteht, wenn Sie warme Farben in den Vordergrund bringen und kühle Farben für den Hintergrund verwenden.

„Blaue und weiße Iris" von Charles Reid ist ganz in kühlen Blau-, Grau- und Grüntönen gehalten. Es vermittelt eine ruhige, zurückhaltende Atmosphäre.

„Papierblumen" von Charles Reid. Eine muntere Stimmung entsteht durch die warmen Rot- und Orangetöne. Die Flächen wirken durch den Kontrast der Komplementärfarben Grün und Blau noch leuchtender.

Liebe zum Detail

In vielen Zeichnungen dominieren kräftige, skizzenhafte Linien, geskribbelte Striche oder verwischte Schattierungen. Einige Künstler bevorzugen demgegenüber feine, filigrane Linien. Diese Technik verlangt mehr Sorgfalt, bietet jedoch eine Vielfalt interessanter Ausdrucksmöglichkeiten.

Fast jedes Motiv birgt Objekte und Bereiche, die eine feine Linienstruktur geradezu erfordern – etwa kahle Winterbäume, Schiffstakelage oder architektonische Details. Zeichnet man diese Linien jedoch mit dem weichen B-Bleistift, den man auch für die Konturen und Schattenflächen benutzt, ist das Resultat nicht zufriedenstellend. Feine Linienarbeit erfordert harte Bleistifte, von HB aufwärts nach H.

Sollen feine Linien überwiegen, dann ist es wichtig, daß sie sich deutlich genug vom Papier abheben. Feste Papiere mit glatter Oberfläche wie z. B. Bristolkarton sind für diesen Zweck ideal. In weichen Papieren würde die Linie „versinken", und der Stift kann die Oberfläche leicht beschädigen. Auf festen, glatten Flächen hingegen erscheinen die feinen Linien kräftig und klar.

Schraffieren

Benutzen Sie harte Bleistifte nicht nur für Gegenstände, die schon aufgrund ihrer Form feine Linienarbeit verlangen. Viele Künstler erzielen mit feiner, harter Spitze gerade durch den Überraschungseffekt außerordentliche Wirkung.

Parallele Linien von unterschiedlicher Dichte sind von besonderem Reiz in Federzeichnungen. Man braucht für sie allerdings eine ruhige Hand und viel Geduld. Im Gegensatz zu einer durch flächiges Schattieren der Tonwerte entstandenen Bleistiftzeichnung erscheint das Resultat kompliziert und zart zugleich.

Bevor Sie mit der Übung „Efeuranken" Erfahrungen sammeln, sollten Sie zunächst eine Reihe dicht zusammenstehender Linien zeichnen, um sich mit der Vielfalt von hellen, dunklen und mittleren Tönen vertraut zu machen. Sie benützen dazu glattes Papier und einen 4H-Bleistift, den Sie senkrecht auf die Papieroberfläche setzen. Probieren Sie aus, in welcher Strichrichtung Sie am präzisesten zeichnen. Behalten Sie diese Strichrichtung bei.

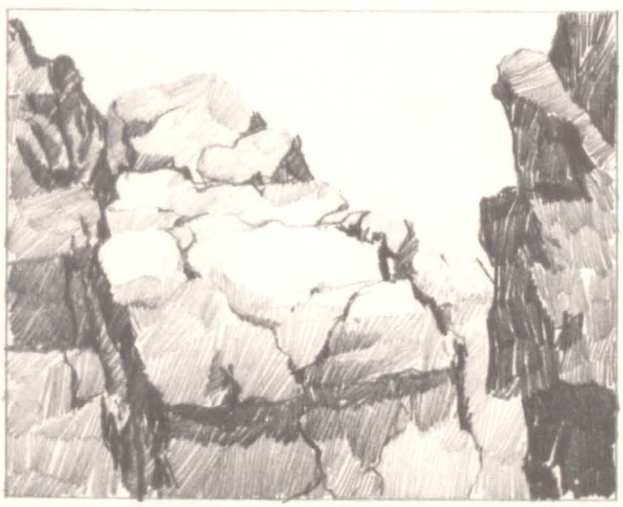
Tip

BLEISTIFTE, GUT GESPITZT

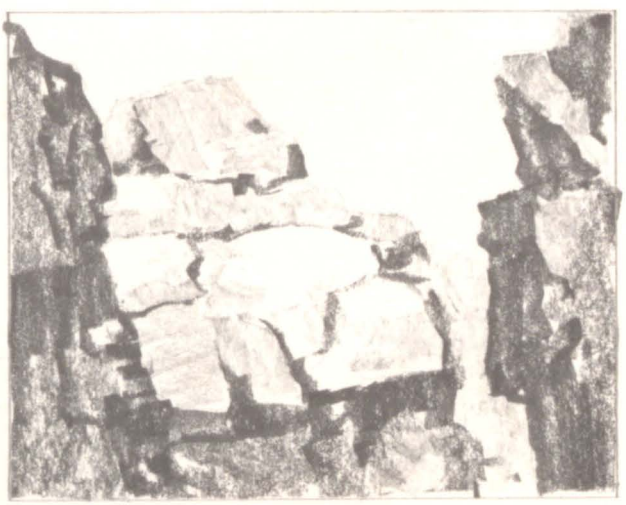
Ein spitzer Bleistift ist zum Schraffieren unentbehrlich. Verwenden Sie keinen Anspitzer, sonst raspeln Sie zuviel von der Mine weg. Benutzen Sie statt dessen ein Messer, mit dem Sie die Spitze anschleifen können. Wenn Sie die Spitze keilförmig bearbeiten, können Sie zugleich eine breite und eine schmale Spitze nutzen, um unterscheidende Linien zu zeichnen.

KREUZSCHRAFFUR

Schraffuren, bei denen eine Reihe paralleler Linien kreuzweise über andere gezeichnet wird, sind charakteristisch für Federzeichnungen. Doch auch in Bleistiftzeichnungen können sie wirkungsvoll aussehen – sei es als Ergänzung zu Tonflächen oder zur Andeutung von Strukturen. Ein guter „Trick" ist es, Striche und Linien den Konturen folgen zu lassen. So entsteht der Eindruck plastischer Form.



MIT DÜNNEN STRICHEN ZEICHNEN
Diese Felsenszene zeigt, wie Sie mit dicht nebeneinander gezeichneten Linien den Eindruck solider Tonflächen erzeugen können. Um den Ton zu variieren, wählen Sie andere Linienabstände, andere Härtegrade der Bleistifte oder ändern den Druck des Bleistifts.



EXTREM BREITE STRICHE
Für diese Version der Felsenszene verwandte der Künstler ein abgebrochenes, quergehaltenes Stückchen Graphitmine. Einzelne Striche sind kaum zu erkennen; in den hellen Tonflächen stehen sie Seite an Seite, während sie in dunkleren Bereichen geschichtet sind.

Übung: Wald mit Efeuranken

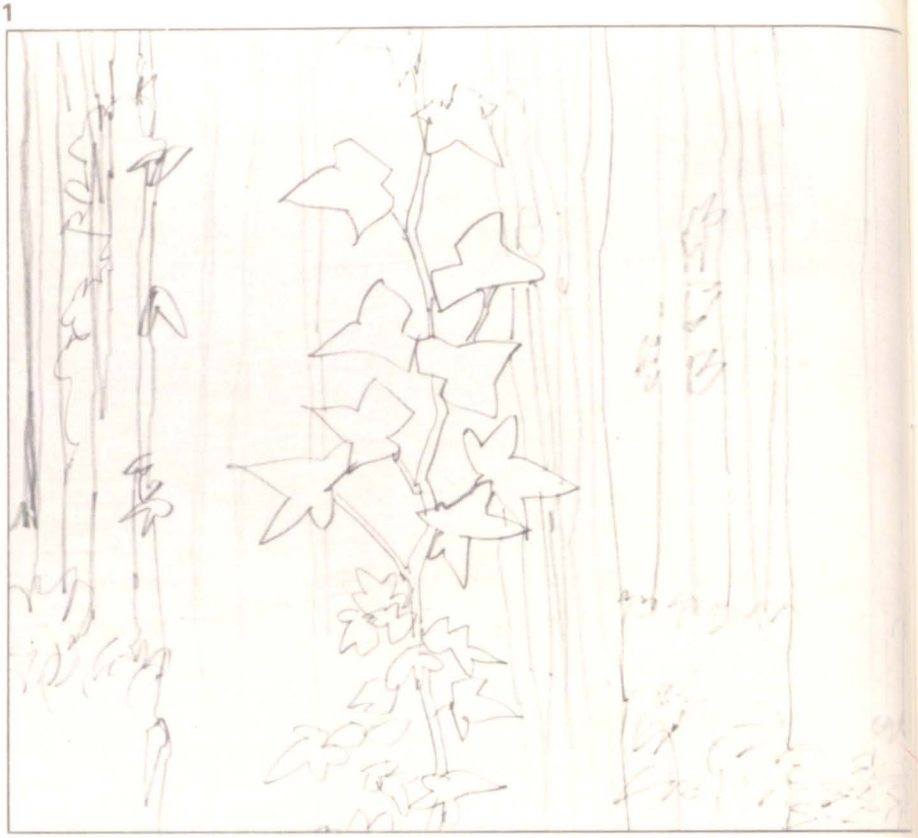
Dem Künstler Harry Borgman kam es bei diesem Bild vor allem darauf an, die Anmutung eines undurchdringlichen Waldes einzufangen. Versuchen Sie zunächst, die einzelnen Schritte nachzuvollziehen, und machen Sie sich dann mit gut gespitzten Bleistiften daran, Ihre eigene Interpretation umzusetzen.

Harry Borgman benutzte HB und 2B-Bleistifte auf glattem Papier, damit sich die Linien klar und fein abheben. Da keine Töne verwischt wurden, ist diese Zeichnung ein ideales Beispiel, an dem die feine Schraffurtechnik geübt werden kann.

1. Vorzeichnung

Die Umrißlinien werden zunächst vorsichtig angedeutet. Beginnen Sie am besten mit den Efeublättern im Vordergrund, und zeichnen Sie dann die Baumstämme im Hintergrund sowie das Unterholz.

1



2. Die Tonstruktur

Jetzt geben Sie mit einem gutgespitzten 2B-Bleistift den Efeublättern einen mittleren Tonwert. Einige Blätter liegen mehr im Schatten als andere: Sie sollten daher ab und zu die Dichte der parallelen Striche ändern. Variieren Sie zusätzlich den Druck – die oberen Blätter sind heller als die mittleren und unteren. Zeichnen Sie dann die Umrisse der Efeuranken, die rechts im Mittelgrund an einem anderen Baum wachsen.

Die Unterholzfläche ist mit kurzen, kräftigen Strichen angedeutet, die Gras und andere Vegetation darstellen. Diese sehr dicht strukturierte Fläche setzt durch ihre waagerechte Ausdehnung ein Gegengewicht zu den senkrechten Bäumen.

2

3

3. Die Baumstämme

Konzentrieren Sie sich jetzt auf den großen Baumstamm im Vordergrund. Dem Auge des Betrachters am nächsten gelegen, bildet er das wichtigste Element der Bildkomposition. Seine Borke hat eine ausgesprochen rauhe Struktur, deren linearer Verlauf in verschiedenen hellen und dunklen Strichlagen angedeutet ist.

Die unterschiedliche Entfernung der Bäume vom Betrachter wird durch Richtungsänderungen der Striche im Vorder-, Mittel- und Hintergrund angedeutet. Die mittelgraue Tönung des großen Stamms geben Sie in diagonalen, die schlanken Stämme weiter hinten in senkrechten Strichen wieder. Die Struktur der Bäume im Mittelgrund ergibt sich aus einer Mixtur dieser Strichrichtungen und hebt sich deshalb schon ab.

In diesem frühen Stadium sind die drei „Ebenen" der Komposition somit klar definiert.

4

4. Dunkle Töne hinzufügen

Damit Sie das Gleichgewicht zwischen Hell und Dunkel besser erkennen können, setzen Sie jetzt die dunkelsten Hintergrundtöne mit einem 4B-Bleistift. Die Strichlagen stehen eng beieinander: Sie überlappen sich an Stellen tiefster Schwärze, „öffnen" sich aber, wo Licht durch das Laub dringt. Der Hintergrund tritt dadurch optisch zurück, und man kann geradezu spüren, daß die mittleren Töne im Vordergrund noch verstärkt werden müssen.

5. Die Borkenstruktur

Den dunkelsten Teil am rechten Baum im Mittelgrund geben Sie mit dem 4B-Bleistift wieder – sparen Sie dabei die Blätter auf dem Stamm aus. Obwohl die Striche dicht zusammenstehen, lassen sie stellenweise etwas Papier durchschimmern, damit der Eindruck von Struktur entsteht.

Die dunklen Streifen der offenen Borke zeichnen Sie mit kurzen, dichten Strichen unterschiedlicher Richtung. Eine kleine Fläche am oberen Bildrand wurde ausgespart, damit Sie erkennen können, wie sich diese Striche aufbauen.

Achten Sie darauf, daß Sie nicht in die Efeublätter hineinzeichnen. Ihre Ränder müssen sich scharf und deutlich abheben, um den Kontrast zu betonen.

5

6. Zusammenhalt der Bildteile

Führen Sie am Stamm im Mittelgrund die dunklen Linien der Borke aus. Zeichnen Sie dabei nicht in die kleinen Efeublätter, die sich an der linken Stammseite emporranken.

Mit dem HB-Bleistift überarbeiten Sie in schnellen, zügigen Strichen den Hintergrund. Dadurch wird der Kontrast zwischen den mittleren Tönen abgeschwächt, und das Licht auf den Efeublättern bekommt einen stärkeren Akzent. Zudem hebt sich die Struktur des Grases nun besser ab.

6

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Papier mit glatter Oberfläche oder Bristolkarton
- HB-Bleistift
- 4B-Bleistift
- Knetgummi

7

7. Detailarbeit

Damit das Licht auf den Ranken besser zu sehen ist, bedarf die mittlere Efeureihe noch einiger Detailarbeit: Zeichnen Sie mit dem HB-Bleistift auf einige Blätter kleine Flächen von Kreuzschraffuren.

Durch gezielt gesetzte horizontale Striche beleben Sie die Grasfläche. Lassen Sie die entferntesten Flächen dabei aber unberührt, um einige lichte Stellen zu erhalten. Dem Gras im Vordergrund können mit der stumpfen Spitze eines 4B-Bleistiftes noch weitere Schatten hinzugefügt werden.

Modellieren Sie die Tonflächen der niedrigen Pflanze im Vordergrund mit einfachen, parallelen Strichen. Auch die Bäume im Hintergrund sollten nochmals überarbeitet werden. Mit kräftigen schwarzen Strichen heben Sie die Borkenstrukturen, ähnlich wie beim Baum im Vordergrund, deutlich hervor. Sollten sich die dunklen Zwischenräume nicht mehr klar genug abzeichnen, schwärzen Sie sie noch stärker ein.

Obwohl die Zeichnung ihre Atmosphäre eigentlich aus der Wirkung von Strichlagen gewinnt, benutzte Harry Borgman ein knetbares Radiergummi, um den Effekt des gestreuten Lichteinfalls zu verstärken. Formen Sie das Radiergummi zu einer Spitze, und radieren Sie einige kleine, helle Stellen aus. So empfinden Sie den Lichteinfall realistisch nach. Heben Sie auch kleine Flächen auf den größeren Efeublättern heraus, um ihren Glanz besonders zu betonen.

EIN GUTER TEST

Mit einer Fotografie oder einer Zeichnung, an der Sie die Wischtechnik geübt haben, können Sie Ihre Fortschritte in der Schraffurtechnik prüfen. Legen Sie Pauspapier darüber, und versuchen Sie, das Foto bzw. die Zeichnung möglichst genau nur in Schraffuren wiederzugeben. Dabei dürfen keine Töne verwischt werden!

Zoltan Szabo

Wenn Zoltan Szabo eines seiner eindrucksvollen Aquarelle beginnt, hat er zunächst kein fertiges, detailliertes Konzept, sondern läßt sich von der Schönheit der Natur inspirieren.

„Immer wieder entdecke ich auf meinen Spaziergängen kleine, aber zauberhafte Dinge, die mich reizen, sie in Bilder umzusetzen. Wasser etwa besitzt eine erstaunliche Vielfalt interessanter, unterschiedlicher Erscheinungsformen: in einer scheinbar unbedeutenden Pfütze oder auch in den filigranen Mustern bewegten Wassers sehe ich faszinierende Motive.

Reflektierende Flächen sind charakteristisch für stille Gewässer. Spiegelungen vermögen Details und die Atmosphäre der Umgebung einzufangen. Wenn ich ein solches Motiv male, bemühe ich mich, die unterschiedliche Struktur der spiegelnden Oberfläche und die des Ufers hervorzuheben. Formen, die durch die Reflexion auf der Wasseroberfläche entstehen und von unregelmäßigen Linien begrenzt sind, bilden interessante Muster.

1. Ich feuchtete zunächst die Papierfläche ein und ließ dabei nur den mittleren linken Bildteil aus. Diese kleine ‚Insel' hielt ich bewußt trokken, um in diesem Bereich härtere Konturen entstehen zu lassen. Die nasse Fläche überzog ich rasch mit Siena natur, Siena gebrannt und Ultramarin. Diese Farbpigmente haben die Eigenschaft, sich voneinander abzusondern, wodurch eine wirkungsvolle, sandige Struktur entsteht. Für die Landschaft am oberen Bildrand benutzte ich Siena natur und Ultramarin.

2. Die dunklen Ränder des Tümpels entstanden, indem ich mit langen vertikalen und kurzen horizontalen Strichen die Spiegelungen teilweise übermalte. Die Farben – Siena natur und Ultramarin – trug ich dabei mit einem breiten, flachen Zobelpinsel auf. Die noch nasse Farbe tönte ich mit einem festen, kräftig in Sepia getunkten Borstenpinsel dunkel ab. Kontraste und Einzelheiten fügte ich anschließend mit einem kleinen Zobelpinsel hinzu.

3. Das sich kräuselnde Muster vorn im Sand entstand aus langen, geschwungenen, leicht ineinander übergehenden Pinselstrichen. Der Sandstreifen jenseits der Wasserfläche erhielt durch Schatten mit weichen Konturen mehr Struktur. Um die sich spiegelnde Farbe des Him-

1

2

3

4

mels im Wasser realistischer zu gestalten, tröpfelte ich einige Spuren blauer Farbe auf die Fläche. Nachdem alles getrocknet war, setzte ich auf den Sand einige Lichtpunkte.

4. Um strukturelle Kontraste hervorzuheben, malte ich die Kiesel am Ufer mit kleinen, dunklen Tupfern. Dunklere Farbtöne säumen den Tümpel. Dadurch wurden die Kontraste dezent hervorgehoben. Eine leichte Schicht aus Dunkelblau und Sepia läßt den Sand im Vordergrund dunkel und feucht erscheinen. Die Schattenflächen oben und unten geben dem Ganzen einen Rahmen.

Der Ausschnitt aus dem fertigen Gemälde zeigt deutlich die verschiedenen Pinselstriche. Vorn vermitteln Lichttupfer und weiche, geschwungene Striche mit dunklen und blassen Farben das kräuselige Muster im Sand. Die dunklen Reflexionen in der Mitte, bei denen lange vertikale von kurzen horizontalen Linien durchbrochen werden, deuten die Bewegung des Wassers an."

„Tidal Mirage", 38 cm x 56 cm, Aquarell auf mittelrauhem Papier.

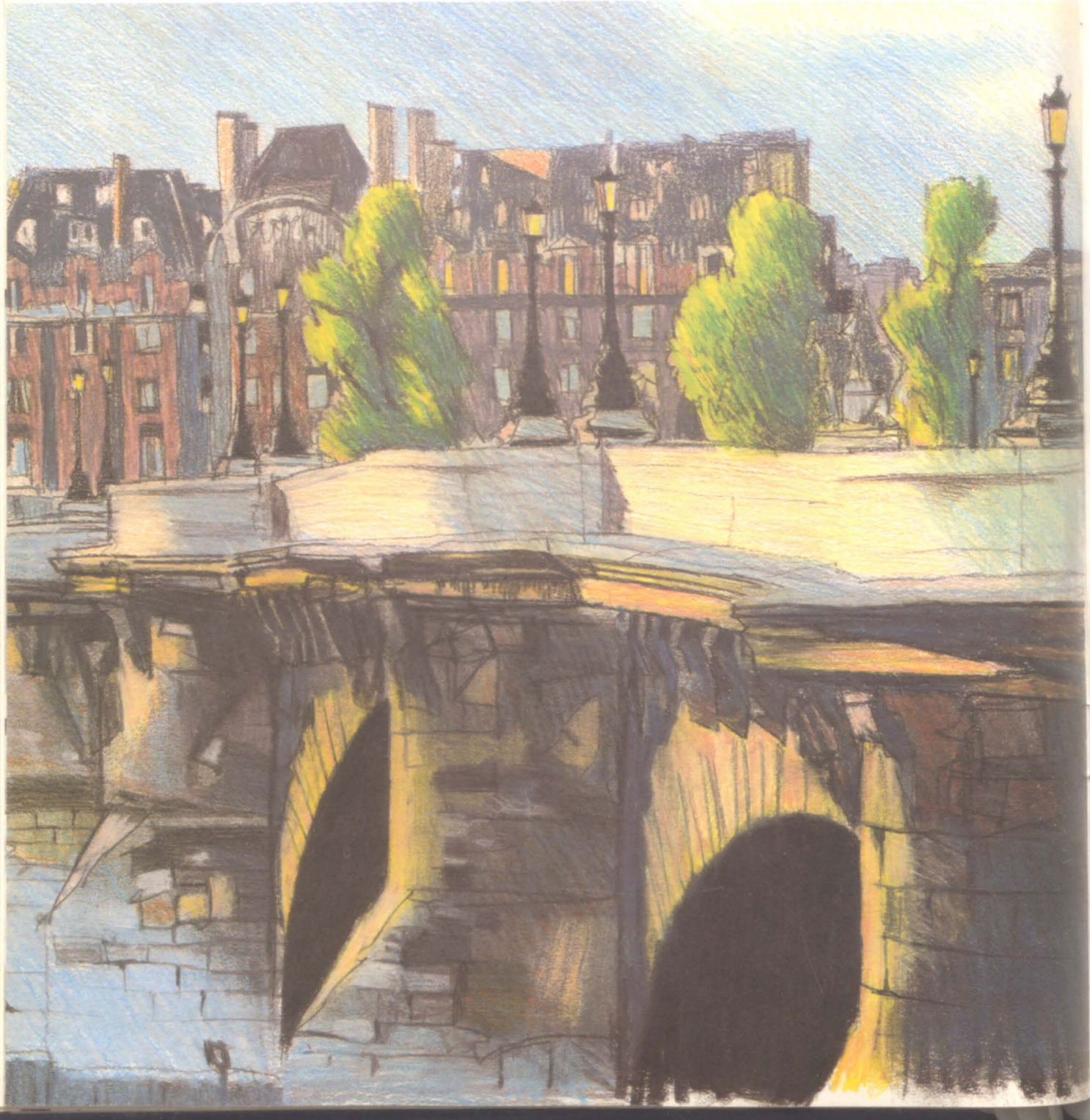
Wasserlösliche Farbstifte

Ihre Buntstiftzeichnungen gewinnen eine neue Dimension, wenn Sie den besonderen Aquarelleffekt von wasserlöslichen Farbstiften ausnutzen.

Alle großen Hersteller von Farbstiften bieten auch wasserlösliche Stifte an. Man kann die durch den Zusatz „Aquarell" bezeichneten Stifte sowohl einzeln als auch im Sortiment kaufen.

Bevor Sie beginnen, mit Wasser zu arbeiten, tragen Sie Ihre Zeichnung zunächst wie gewohnt auf ein trockenes Blatt auf. Nun können Sie einzelne Partien gezielt mit Wasser anlösen. Sobald die verwaschenen Stellen getrocknet sind, ist es wieder möglich, mit den Farbstiften nach Belieben weitere Farben und Details hinzuzufügen.

„Brückenbild" von Harry Borgman



Übung: Brücke an der Seine

Der Künstler Harry Borgman wählte für diese Übung eine Ansicht von Paris an einem düsteren, regnerischen Tag – eine Stimmung, die sehr gut mit wasserlöslichen Farbstiften, die sehr „atmosphärisch" wirken, dargestellt werden kann.

1. Grundtöne

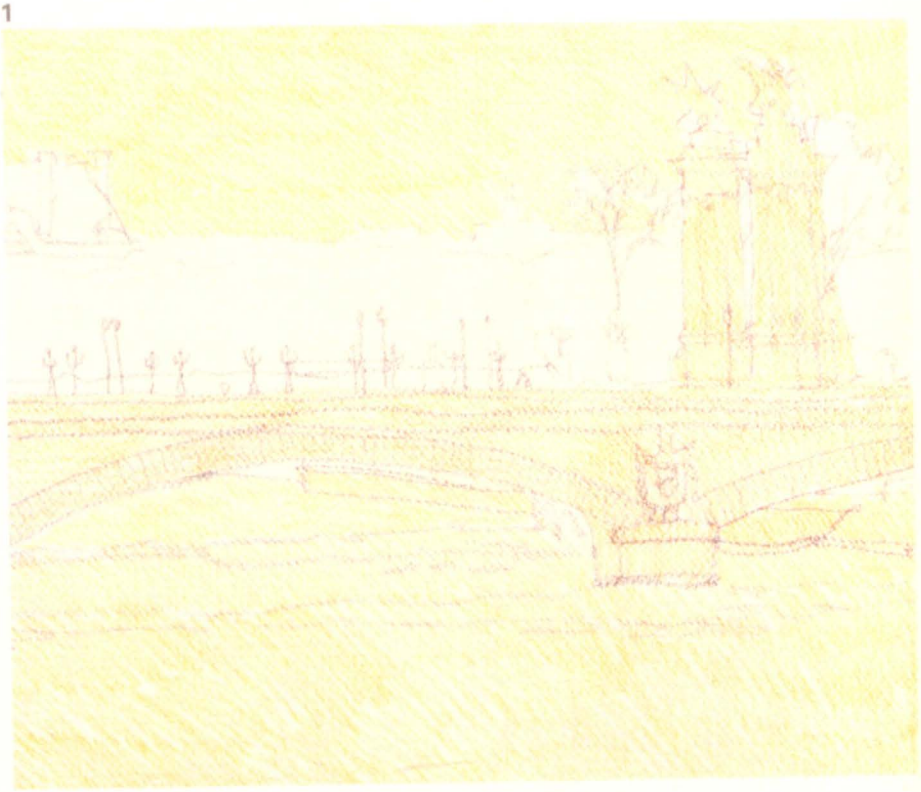
Der Künstler benutzte rauhes Aquarellpapier, dessen Struktur bei wasserlöslichen Buntstiften besonders gut zur Geltung kommt. Skizzieren Sie zunächst Umrisse und Details des Motivs in mittlerem Grau. Schraffieren Sie mit einem warmen Gelbton den Himmel, die Brücke mit den zwei Säulen und den Fluß in gleichmäßigen Strichen. Arbeiten Sie vorsichtig und ohne Druck, denn es soll ein stimmungsvoller, gleichmäßig heller Grundton angelegt werden. Sie können erkennen, daß in den Bildern (Borgman ist Linkshänder) die Striche von links nach rechts verlaufen. Wenn Sie Rechtshänder sind, dürfte es Ihnen sicherlich leichter fallen, von rechts nach links zu arbeiten.

2. Weitere Farben hinzufügen

Malen Sie die Gebäude im Hintergrund mit einem der Atmosphäre entsprechenden Blaugrau, das Sie bis an die Ränder der Umrisse auftragen. Geben Sie den Bäumen etwas Farbe: Borgman benutzte einen leichten Auftrag mittleren Brauns und fügte zur Überlagerung der schattigen Partien einen dunkleren Braunton hinzu. Die Schatten der Mauerbrüstung auf dem Wasser wurden mit dem grauen Stift gezeichnet.

Um den gelben Grundton des Bildes zu dämpfen, legen Sie einen hellen, zarten und gleichmäßigen Grauton über Himmel, Brücke und Wasser. In diesem Stadium erkennt man noch nicht genau, wie die Farbtöne nach der Behandlung mit Wasser letztlich aussehen werden. Dennoch sollten Sie davon ausgehen, daß ein zu dicker Auftrag das Bild leicht aus dem farblichen Gleichgewicht bringen kann.

1



2

3. Vermalen

Erst jetzt legen Sie die Grundfarben Ihres Bildes fest. Tauchen Sie einen dicken Aquarellpinsel in Wasser, und gehen Sie damit über die Fläche des Himmels. Sie lösen auf diese Weise die Pigmentpartikel an und verwandeln sie in einen wäßrigen Farbauftrag. Arbeiten Sie dabei sehr vorsichtig und nicht über die Umrisse hinaus, denn sonst könnte unter Umständen Farbe von angrenzenden Partien einfließen.

Spülen Sie den Pinsel gut aus. Beim Verwaschen werden Pigmente aufgenommen, die andere Farbtöne verschmutzen könnten. Um eine trübe Farbwirkung zu vermeiden, führen Sie den Pinsel nur leicht, ohne jede Reibung, über das Papier. Bei der Gestaltung der Farbtöne des Flusses gehen Sie in der gleichen Weise vor. Anschließend müssen beide Verwaschungen zuerst einmal gut durchtrocknen.

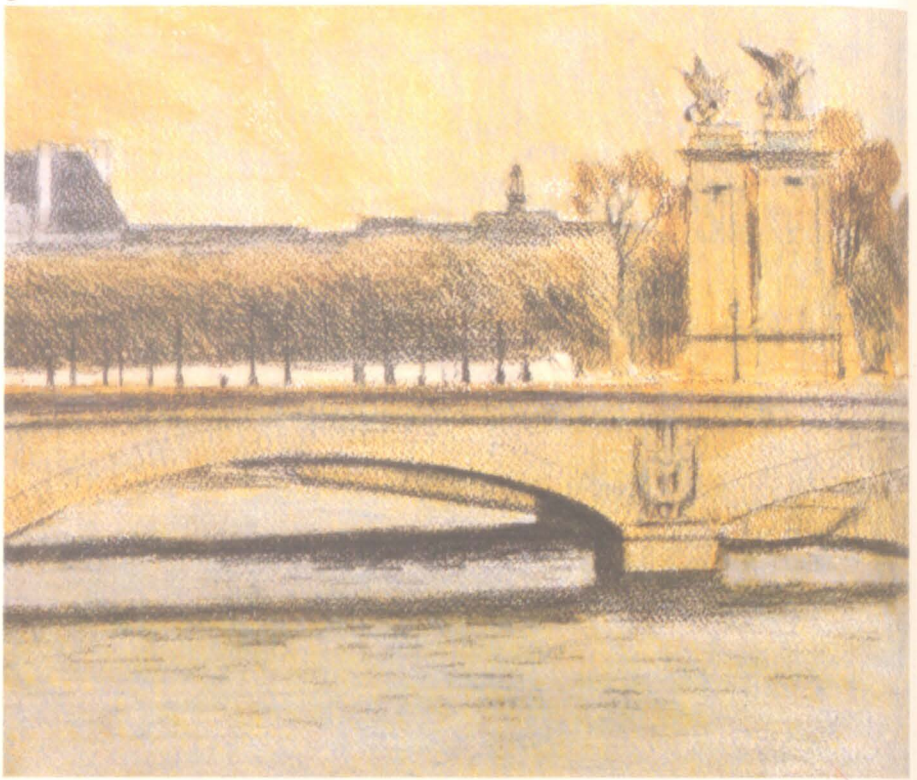
Danach überarbeiten Sie die Brücke und ihre Türme mit klarem Wasser, die Bäume und zuletzt die Gebäude des Hintergrunds. Wie beim ersten Arbeitsgang nehmen Sie sich, um ein Ineinanderfließen zu verhindern, jede Farbpartie einzeln vor. Zwischen jedem Arbeitsabschnitt müssen Papier und Farbe gut durchtrocknen.

4. Farben überarbeiten

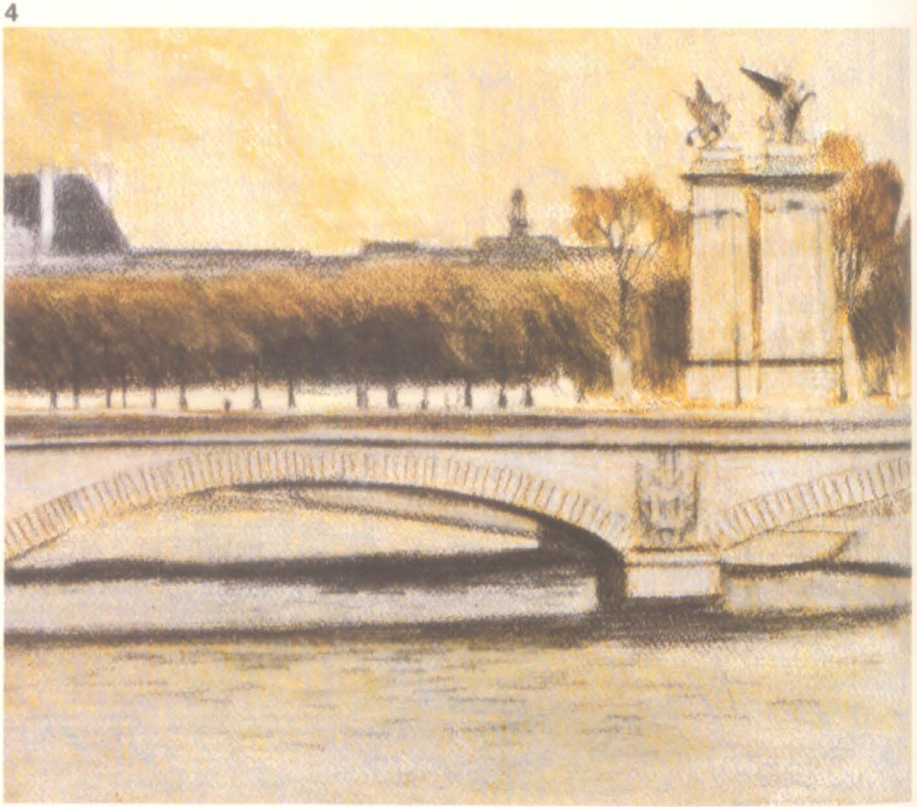
Der Gelbton des Bildes tritt durch das Vermalen der Farben deutlich hervor. Dämpfen Sie den Farbton des Himmels, falls nötig, nochmals mit Hellgrau ab. Mit Weiß können Sie die Brücke und deren Türme leicht überarbeiten, damit auch hier die gelbe Farbe etwas kälter wird. Durch das Vermalen sind Details sowie Schatten auf der Brücke und den Brückentürmen fast verlorengegangen. Es lohnt sich, sie mit mittlerem Grauton noch einmal nachzuarbeiten.

Verstärken Sie die Töne der Bäume mit Olivgrün, und benutzen Sie für ihre Schattenpartien Umbra gebrannt. Die oberen Baumpartien können mit ein paar Spuren Chromoxidgrün wirkungsvolle Akzente erhalten. Für die Schornsteine und Details der Gebäude im Hintergrund benutzte Harry Borgman Weiß. Verstärken Sie die Dunkeltöne dieser Gebäude mit Blaugrau.

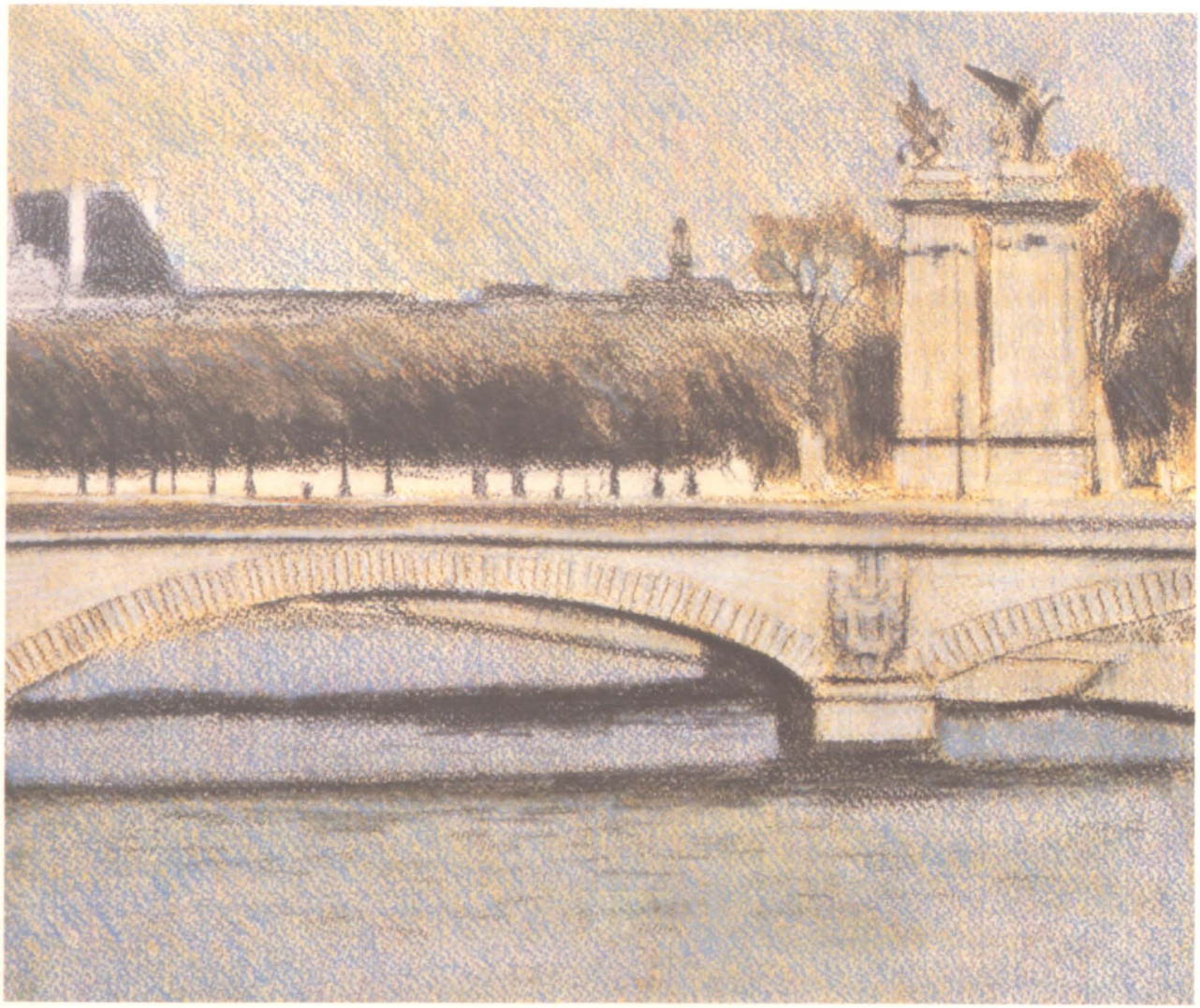
3



4



5



5. Farbanpassung

Bislang ist nur eine Beziehung zwischen den Farbtönen der Gebäude, der Bäume und der Brücke hergestellt. Himmel und Fluß sind noch zu grell. Auch ist die Farbtemperatur für einen regnerischen Tag noch zu warm. Um den Himmel farblich etwas zu dämpfen – „kühler" zu gestalten, nehmen Sie einen Stift in Spektralblau und überziehen den Himmel bis in die Hintergrundgebäude und die Baumkronen hinein in gleichmäßiger zarter Schraffur. Die Farbe soll sich nur auf der Körnung des Papiers ablagern, damit der gelbe Unterton durch das Grau hindurchschimmern kann.

In gleichmäßigem Farbauftrag und gleichem Farbton wiederholen Sie diesen Arbeitsgang auch auf der Wasseroberfläche. Mit Zartrosa dämpfen Sie das Gelb des Flusses dezent ab, damit sich der Farbton von dem des Himmels unterscheidet. Achten Sie dabei darauf, daß die Farbstriche sichtbar bleiben.

Diese Bearbeitungsvorgänge tragen dazu bei, daß der kräftige Gelbton, der zuvor noch sehr dominierte, variiert und der Kontrast zwischen den Farbtönen akzentuiert wird. Eine klare Farbordnung zwischen den einzelnen Gegenständen ist somit hergestellt. Die Hauptelemente der Komposition sind klar erkennbar.

Das rauhe Aquarellpapier, das Harry Borgman benutzt hat, trägt ganz wesentlich zum Charakter des Bildes bei. Das Papierkorn unterstützt insbesondere die Wirkung der Farbstriche.

WAS SIE BRAUCHEN

- ein Blatt rauhes Aquarellpapier (25 cm × 17,5 cm)
- einen dicken Aquarellpinsel
- mit Wasser vermalbare Farbstifte in: Hell- und Mittelgrau, Kadmiumgelb, Blaugrau, Olivgrün, Chromoxidgrün, Spektralblau, Umbra gebrannt, Mittelbraun, Zartrosa und Weiß.

Unglaublich vielseitig

Die Grundtechniken des Farbauftrags, deckend und transparent, sind auch in der Acryltechnik ein guter Ausgangspunkt. Sie eröffnen ein Spektrum kreativer Möglichkeiten.

Der einfachste Weg mit Acrylfarbe zu arbeiten, besteht darin, der Farbe auf der Palette gerade soviel Wasser oder Malmittel hinzuzufügen, daß eine cremig-weiche Farbmasse entsteht. Sie läßt sich leicht und großzügig auf dem Malgrund verteilen. Das Weiß des Zeichenkartons, der Leinwand oder des Papiers verschwindet auf diese Weise vollkommen. Da Acrylfarbe sehr schnell trocknet, ist es einfach, mehrere Farbaufträge ohne Unterbrechung der Arbeit übereinander zu legen.

Wenn Sie feststellen, daß die Farbe für Ihren Geschmack zu schnell trocknet, können Sie zur Verlängerung der Trockenzeit ein Spezialmittel benutzen. Gebräuchlich sind „Verzögerer", die man der frisch aus der Tube gedrückten Farbe hinzufügt. Sie sollten diese Mittel jedoch in keinem höheren Verhältnis als 1 Teil Verzögerer auf 3 Teile Farbe anwenden.

Lasurtechnik

Verdünnt man Acrylfarbe mit reichlich Wasser, so entsteht eine färbende Lösung. Nach dem Auftrag auf die Malfläche entsteht, genau wie bei Aquarellfarben, eine zarte, transparente Farbschicht, durch die die Farbe des Zeichenkartons oder der Leinwand hindurchscheint. Nach dem Trocknen erscheint die Acryllasur gleichmäßig, wie ein Stück farbiges Glas. Ein zweiter Lasurauftrag deckt den ersten nicht ab. Vielmehr entsteht – vorausgesetzt es handelt sich um verschiedene Farbtöne – eine optische Mischung der übereinanderliegenden Farben. Transparente Acrylmalerei kann ähnlich glänzend sein wie Ölfarbe. Durch die Überlagerung zweier Lasuren können Sie große Tiefenwirkung erzielen und die Leuchtkraft der Farben besonders gut zur Geltung bringen.

Verreib- und Granuliertechnik

Bei diesen Techniken kommt es mehr auf die Pinselhandhabung und nicht so sehr auf die Farbmischung an. Verreiben bedeutet, den Pinsel kräftig in kreisenden Bewegungen zu führen. Dabei müssen sich die Borsten etwas spreizen, um die Farben auf diese Weise ineinander zu verreiben. Eine solche Arbeitstechnik bewirkt einen variableren und interessanteren Farbauftrag als das deckende Verstreichen gesättigter Farblösungen.

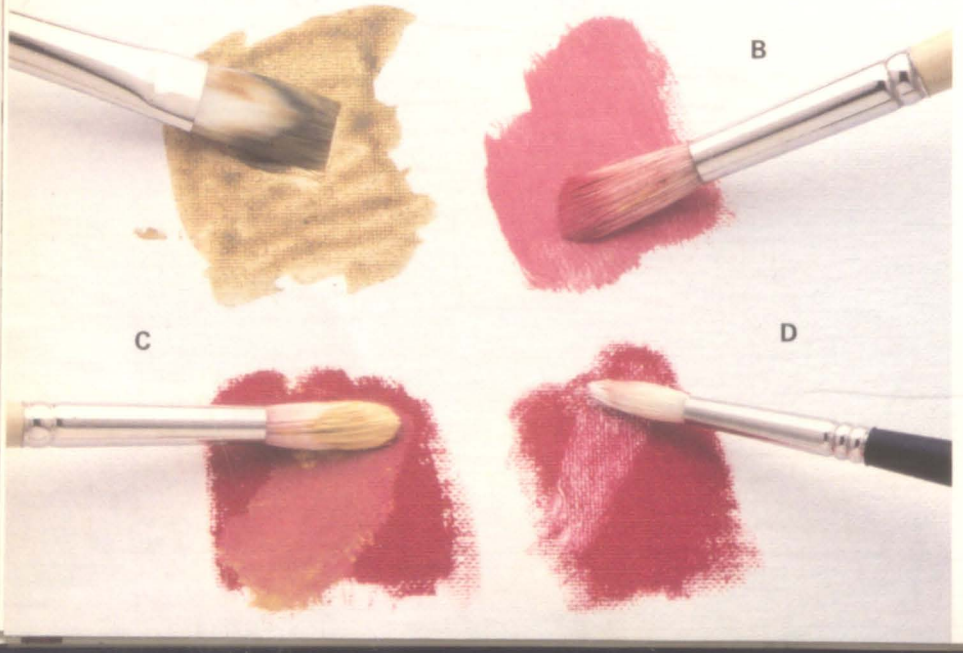
Die Granuliertechnik (trockener Pinsel) nutzt einen mit sehr gesättigter Farblösung ausgeführten flüchtig-lockeren Pinselstrich. Dabei erfaßt die Farbe nur die erhöhten Strukturen des Maluntergrundes. Deshalb ist das Ergebnis ein unterbrochener Pinselstrich, der den Eindruck einer flüchtigen Berührung hinterläßt.

Impasto

Statt Acrylmalmittel können Sie ein Gel verwenden, das als Strukturpaste im Handel erhältlich ist. Vermischt mit Tubenfarbe ergibt es eine dickflüssige Farbmasse, die sich hervorragend für eine pastose Malweise mit Pinsel oder Palettmesser eignet.

Kombinierte Techniken

Man kann auch die verschiedenen Techniken in einem Bild miteinander kombinieren. Ist der Himmel bei Landschaftsbildern mit deckender Farbe gemalt und anschließend mit einer transparenten Lasur gestaltet worden, entsteht dadurch ein frischer, leuchtender Lichteffekt. Auch Trockenpinselstriche als Umrisse von Bäumen passen gut zu einem neutralen Hintergrund.



Acrylfarben ermöglichen, da sie sich sehr unterschiedlich vermalen lassen, viele Möglichkeiten des gestalterischen Ausdrucks. Man kann sie einerseits wie Aquarell-, andererseits aber auch wie Ölfarben benutzen.

A) Lasierende Malweise
B) Deckende Malweise
C) Mit dem Pinsel Farbe verreiben
D) Mit „trockener", gesättigter Farbe übermalen

1

2

Übung: Mit Farben modellieren

Wählen Sie ein einfaches, alltägliches Objekt, etwa einen Apfel, bei dem die hellen, dunklen und mittleren Töne klar zu erkennen sind. Halten Sie den Hintergrund schlicht, und konzentrieren Sie sich ausschließlich auf die Licht- und Schattenflächen, die den Apfel als runden Körper erscheinen lassen.

1. Skizzieren

Beginnen Sie Ihre Studie, indem Sie die Form der Frucht, den Stengel und einige Blätter skizzieren. Als Hintergrund bietet sich ein Mischton aus Ultramarin, Siena gebrannt, Lichter Ocker und Weiß an. Führen Sie den Borstenpinsel in groben Strichen und verschiedenen Richtungen, denn zunächst soll nur eine lebhafte Färbung erzielt werden. Je mehr Sie sich dem Vordergrund nähern, fügen Sie etwas mehr Ultramarin und Siena gebrannt hinzu, so daß der Farbton zunehmend dunkler wird. Es spielt keine Rolle, wenn Sie Ihre Pinselstriche dabei etwas in die Apfelfläche hineinmalen.

2. Holzmaserung und Schatten

Setzen Sie für die Darstellung der Bretterfugen einige Linien. Benutzen Sie dafür einen spitzen Bleistift und ein Lineal. Die Linien verlaufen etwas schräg und zielen auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt außerhalb des Bildes. Durch diese Perspektive deutet sich eine räumliche Gliederung des Hintergrundes an.

Nehmen Sie nun einen Kunst- oder Marderhaarpinsel, und zeichnen Sie mit der Spitze das Muster der Holzmaserung. Verwenden Sie dafür den gleichen Farbton wie zuvor und fügen Sie etwas Weiß hinzu, damit die Maserung etwas blasser ausfällt als ihr Untergrund.

Für den Schatten, den der Apfel wirft, können Sie wiederum denselben Farbton nutzen, den Sie mit etwas Ultramarin und Siena gebrannt abdunkeln. Ein Borstenpinsel eignet sich gut zur Ausführung des Hauptschattens. Mit der Spitze des runden Haarpinsels arbeiten Sie auch im Schattenbereich die Linien der Holzmaserung ein.

3. Farbige Untermalung

Versehen Sie die Apfelform zunächst mit einem mittleren Tonwert. Eine Mischung von Kadmiumrot, Permanentrosa, Lichter Ocker und Weiß ergibt einen geeigneten Farbton. Tragen Sie ihn mit einem flachen Borstenpinsel auf.

Für die Blätter können Sie eine wäßrige Farblösung aus Lichter Okker, Ultramarin und Siena gebrannt ohne Weiß benutzen. Zur Ausführung bietet sich ein runder Kunststoffpinsel an. Um eine dunklere Version für Schatten und Blätter zu erhalten, geben Sie zum gemischten Grünton Ultramarin und Siena gebrannt hinzu.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Malpappe, 12,5 cm × 15 cm
- Einen flachen Borstenpinsel und zwei bis drei Kunst- bzw. Marderhaarpinsel
- Bleistift und Lineal
- Acht Farben: Elfenbeinschwarz; Ultramarin; Permanentrosa; Kadmiumrot; Lichter Ocker; Umbra gebrannt; Siena gebrannt; Titanweiß

4. Die Modellierung

Nun können Sie den mittleren Tonwert des Apfels mit hellen und dunklen Farbtönen überlagern, um die dreidimensionale Form herauszuarbeiten.

Die intensiv rote Fläche im oberen Bereich des Apfels ist eine Farbmischung aus Permanentrosa, Kadmiumrot, Lichter Ocker und Weiß. Fügen Sie nach unten hin nach und nach mehr Weiß hinzu, so daß die Mischung in den mittleren Grundton des Apfels übergeht. Tragen Sie die Farbe mit einem runden Marder- oder Kunsthaarpinsel auf, und folgen Sie mit kurzen, schmalen Strichen der runden Apfelform. Setzen Sie „Helligkeiten" dorthin, wo das Licht auf der glänzenden Schale des Apfels reflektiert. Verwenden Sie dafür vorwiegend Lichter Ocker gemischt mit Weiß und einer Spur des rötlichen Mischtones, mit dem Sie bereits den übrigen Apfel gemalt haben. Verreiben Sie die helle Farbe in kreisenden Pinselbewegungen, so daß zwischen den Lichtreflexionen und den roten Partien des Apfels sanfte Übergänge entstehen.

3

4

5

5. Details ausarbeiten

Die Vergrößerung des Bildes zeigt deutlich, wie vorsichtig und zart die letzten Feinheiten zur Vollendung des Apfels aufgetragen wurden. Malen Sie wiederum nur mit der Spitze des Pinsels, damit die feinen Farbtupfer mit dem Grundton des Apfels verschmelzen können.

Für den hellen, kühlen Lichtfleck auf der linken Seite des Apfels sollten Sie eine halbdeckende Mischung aus Weiß und einem Hauch Schwarz nehmen. Für den subtilen Farbton im Bereich um den Stengel herum tragen Sie eine Mischung aus Ultramarin, Lichter Ocker und Umbra gebrannt auf. Mit der Pinselspitze können Sie die zarten Flecken und Punkte auf der Apfelschale realisieren. Sie sind an der kugelartigen Form des Apfels ausgerichtet. Zuletzt malen Sie den Stengel in einer dunklen Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin.

Um eine natürliche Darstellung zu erzielen, sollten Sie stets folgende Reihenfolge einhalten: Sie beginnen Ihr Bild am besten mit dem Auftrag eines mittelhellen Farbtons über die ganze Fläche des Objektes hinweg. Danach malen Sie helle und dunkle Partien hinzu, dann die Lichter und ganz zuletzt kleine Details. Denken Sie immer daran, daß Sie die dreidimensionale Wirkung am besten hervorbringen, wenn Sie bei Ihrer Farbstrichführung, genau wie bei diesem Apfel, die plastische Form des Objektes herausarbeiten. Der Eindruck von Tiefe wird bei dem fertigen Bild durch die fast diagonal verlaufende Maserung der Tischplatte verstärkt, deren Farbton zur hinteren Bildebene hin heller wird.

A

Spiel mit Tönen

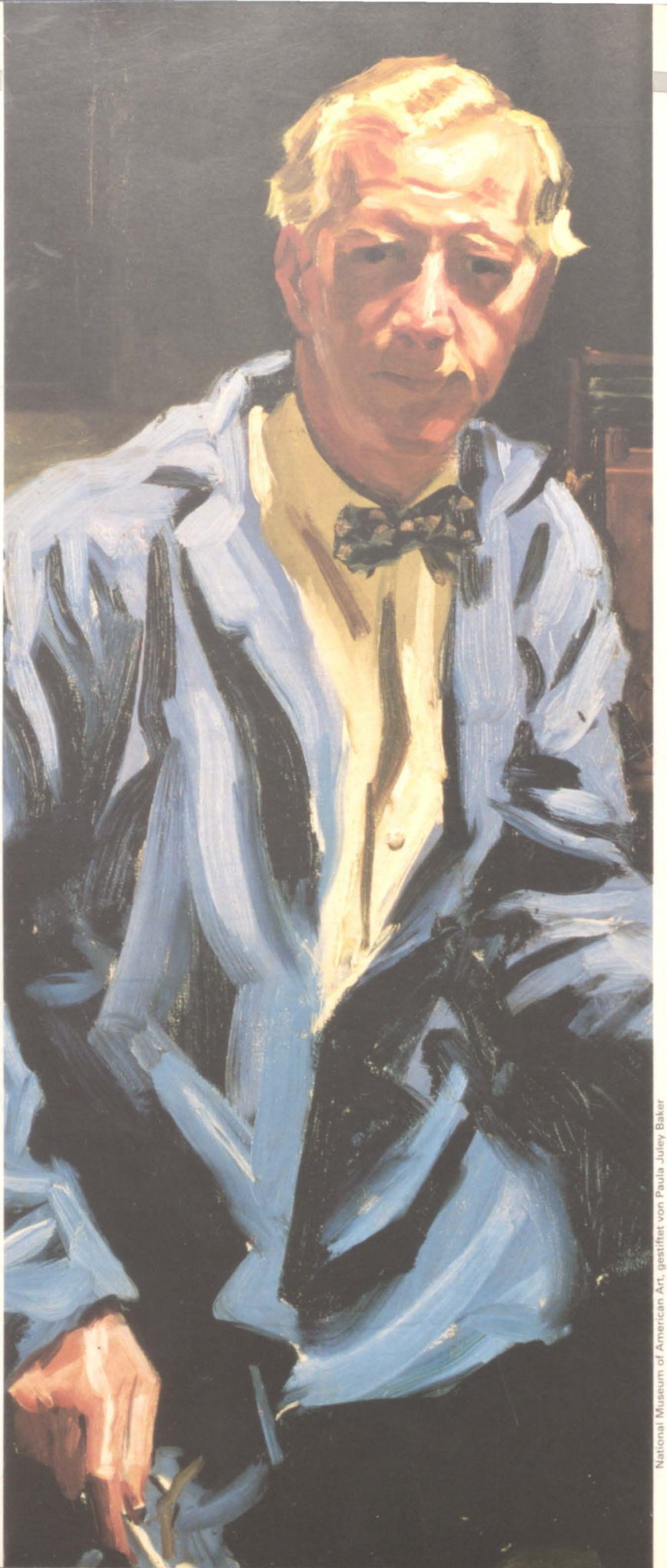
Die Wirkung einer Farbe wird maßgeblich durch ihren Tonwert bestimmt. Er ist ein wichtiges Element der Bildkomposition.

Als Tonwert bezeichnet man die Helligkeit einer Farbe. Für Schwarzweißzeichnungen ist auch das Wort Grauwert gebräuchlich, und als Bezeichnung für das Maß, wieviel Licht eine Farbe reflektiert, hat sich der Begriff Farbwert eingebürgert, der dasselbe bedeutet. Vielleicht kennen Sie die Kärtchen, die der Augenarzt verwendet, um die Fähigkeit des Farbensehens zu testen. Verschiedene Farbpunkte sind dort aufgetragen. Wenn man sie nach ihrem Farbton – blau, rot oder grün – beurteilt, kann man eine bestimmte Zahl erkennen. „Farbenblinde" jedoch, die Farben nicht korrekt unterscheiden können, ordnen die Punkte nach ihrer Helligkeit – also ihrem Tonwert – und erkennen eine andere Zahl. Erstaunlicherweise ist es auch für einen Künstler durchaus wichtig, wie ein „Farbenblinder" sehen zu können.

Ein Schwarzweißfoto kann eine große Hilfe sein, die Tonwerte eines Gegenstandes genau zu erkennen. Sie zeigen sich in den feinen Grauabstufungen des Fotos. Stellen Sie sich das Fotomotiv einmal in mehreren Farben vor, die alle den gleichen Tonwert besitzen. Selbst wenn die Farbtöne realistisch wiedergegeben werden, wird das Motiv doch sehr schnell jede Klarheit verlieren. Ohne Tonwerte fehlt ihm Tiefe, Plastizität und Form.

Wie ein Schwarzweißfoto

Wenngleich jede Farbe von sich aus einen eigenen Helligkeitswert besitzt, so kann dieser je nach Lichteinfall heller oder dunkler erscheinen. Ein rotes Backsteinhaus in grellem Sonnenlicht kann etwa im Ton-



„Portrait von Paul P. Juley" (Ausschnitt) von Sidney E. Dickinson, 1950, Öl auf Leinwand, 117 cm × 102 cm

National Museum of American Art, gestiftet von Paula Juley Baker

„Brücke der heiligen Dreifaltigkeit" von Childe Hassam, 1897, Öl auf Leinwand, 57 cm × 85 cm

wert heller wirken als ein weißes Marmorgebäude im Schatten. Hier gibt es keine „ Goldene Regel" – Sie müssen sich ganz auf Ihre Augen verlassen. Um Tonwerte zu erkennen, sollten Sie versuchen, Farben völlig außer acht zu lassen und ein Motiv lediglich Schwarz, Weiß und Grau zu sehen.

Abgestufte Tonwerte

Zwar gibt es zwischen Schwarz und Weiß eine theoretisch unbegrenzte Anzahl von Tonwerten, jedoch kann das menschliche Auge nur eine geringe Zahl von Abstufungen ohne Schwierigkeiten ausmachen. Für die Malpraxis reicht es völlig aus, das Motiv in sechsfach abgestufte Tonwerte zu ordnen. Bereits mit nur drei Tonwerten läßt sich ein sehr klares Bild oder eine Zeichnung fertigen. Wie stark die Auswahl der Tonwerte die Gesamtstimmung eines Bildes beeinflußt, wird anhand unserer Bildbeispiele deutlich. Sie unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der Zahl, sondern auch in der Wahl der Tonwerte.

Verschiedene Möglichkeiten

Bild A enthält nur drei Tonwerte – hell für die Lichtreflexe auf dem Haar, dem Gesicht und der Kleidung; mittel für den Kopf, Hände und Jacke; dunkel für die Schatten und den Hintergrund. Seine Wirkung ist dramatisch und beeindruckend zugleich.

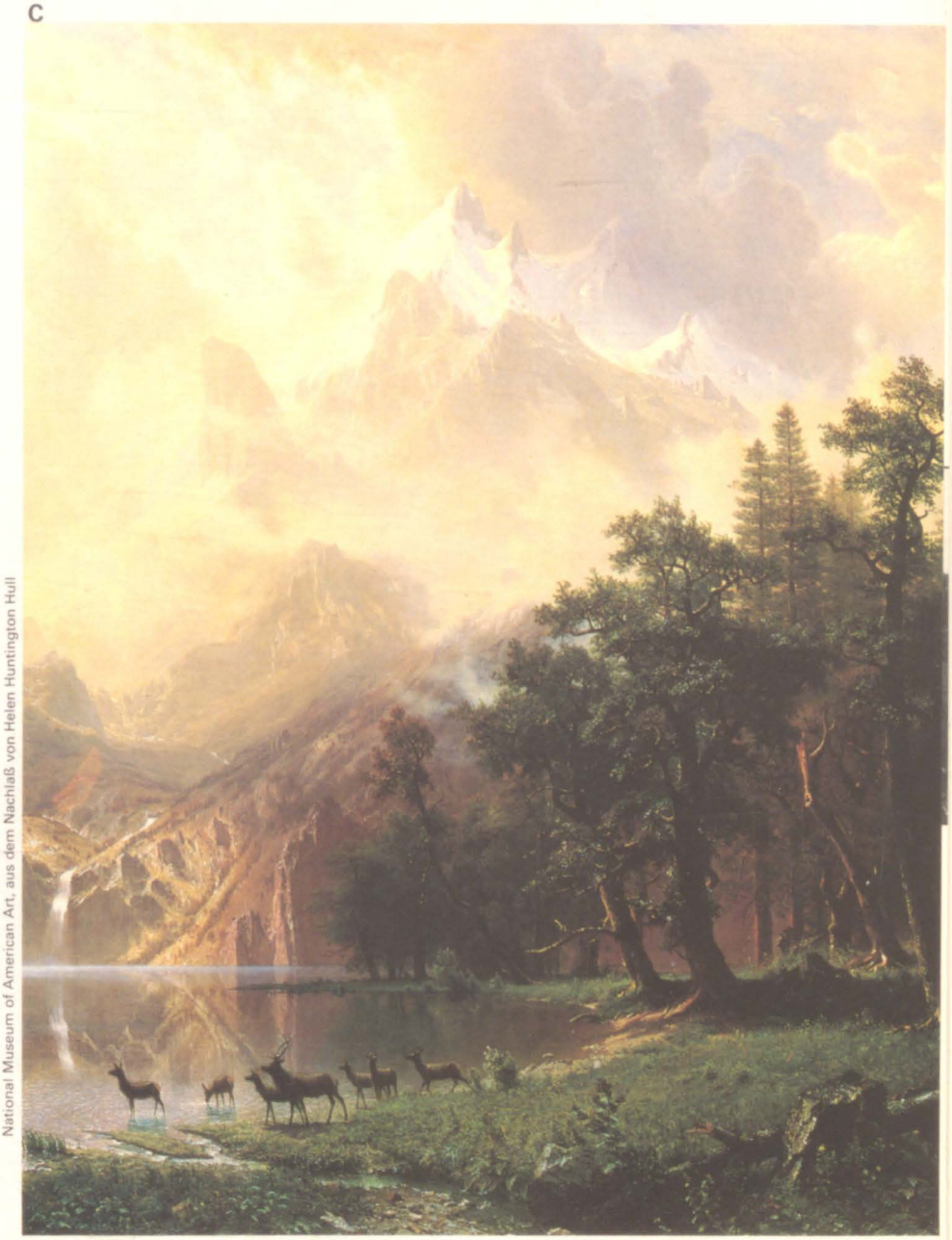
Dagegen enthält Bild B eine ganze Reihe heller Tonwerte, aber keine dunklen. Bei seiner Auswahl hat der Künstler die von ihm erfaßten Farben auf wenige helle Töne reduziert und so die schimmernde Stimmung von Morgensonnenlicht geschaffen. Die überwältigende Landschaft des Bildes C ist das Ergebnis einer sehr viel breiteren und feiner differenzierten Tonwertskala. Mit der Betonung des Vordergrundes durch die dunklen Töne gegenüber dem Hintergrund mit hellen Tönen entsteht der Eindruck von Ferne, der dem Bild seinen Charakter verleiht.

„Die Sierra Nevada in Kalifornien" (Ausschnitt) von Albert Bierstadt, 1868, Öl auf Leinwand, 183 cm × 305 cm

B

National Museum of American Art, gestiftet von John Gellatly

C

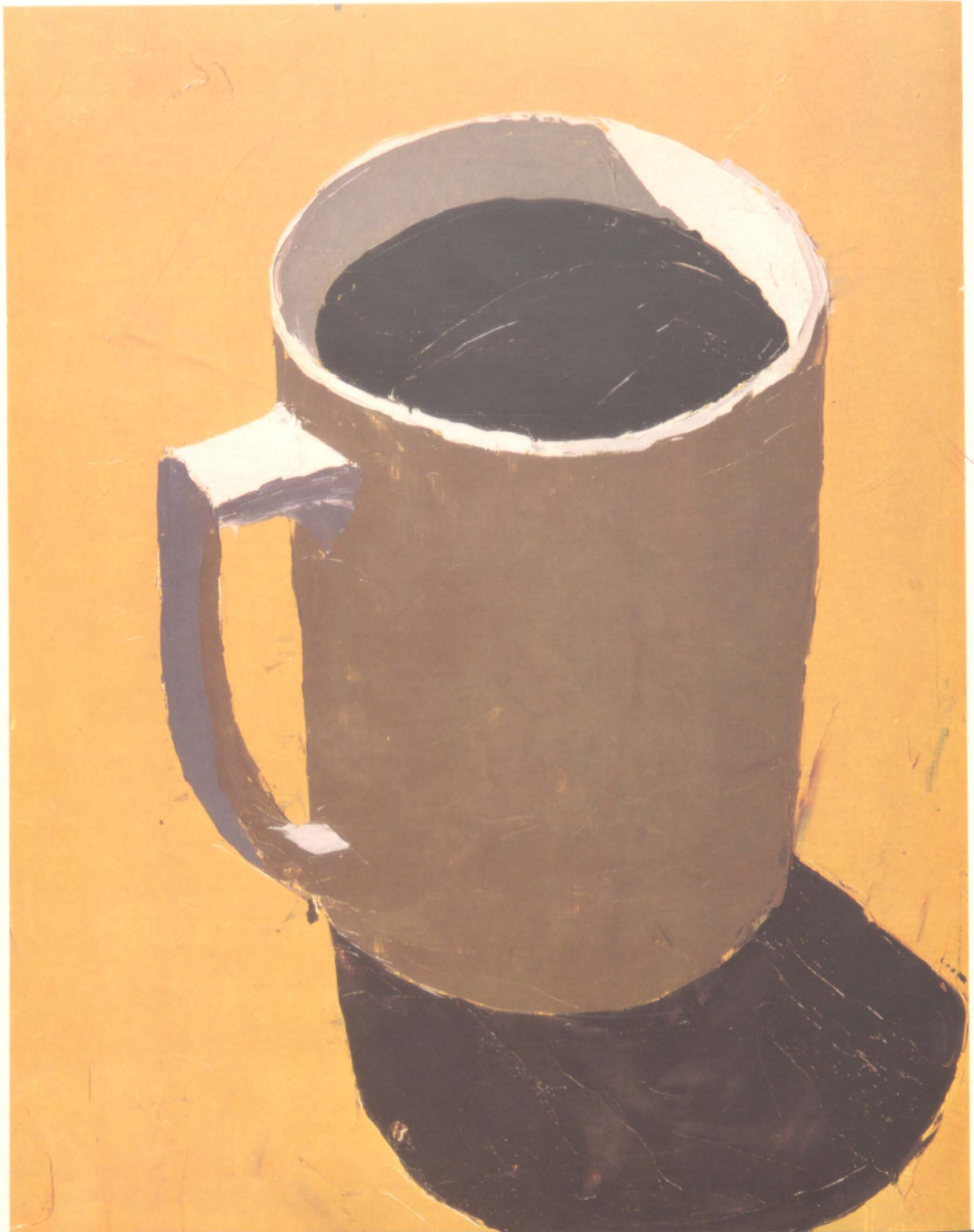


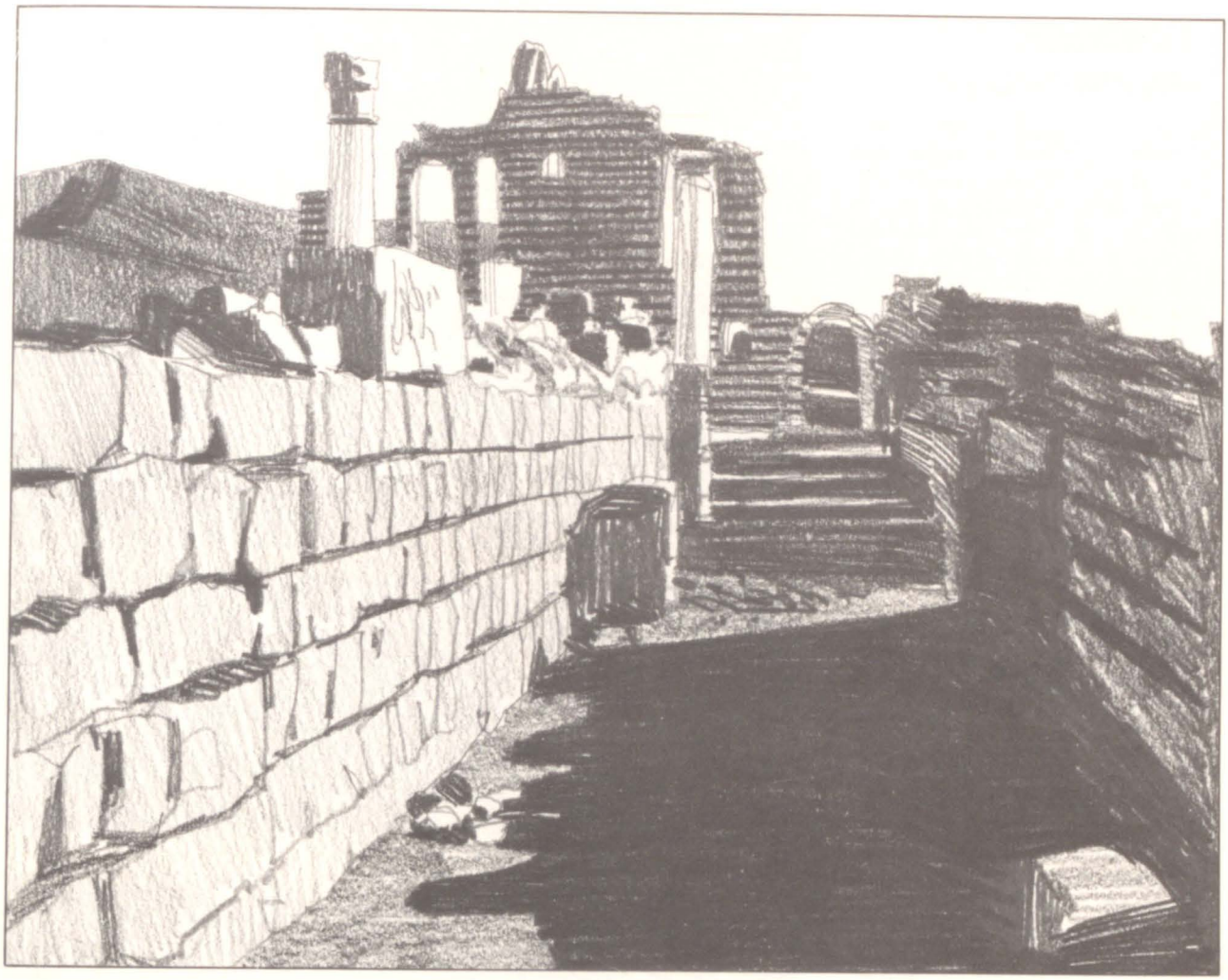
National Museum of American Art, aus dem Nachlaß von Helen Huntington Hull

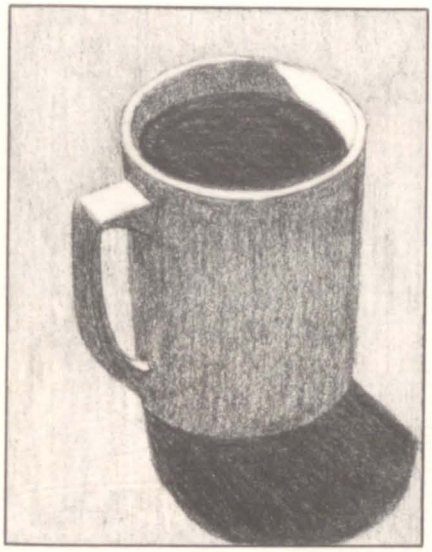
Tonwerte vereinfachen

Die Kunst, einen Gegenstand in Tonwerte umzusetzen, besteht darin, mehrere ähnliche Tonwerte zu nur einem zusammenzufassen. Letztendlich sollte es in einem Bild nur einige klar kontrastierende Tonwerte geben. Die Vereinfachung gelingt Ihnen relativ leicht, wenn Sie eine Schwarzweißfotografie als Vorlage verwenden. Schwieriger wird es bei farbigen Vorlagen.

Der Becher ist in fünf Farben gemalt. Die Zeichnung gibt jedoch nur vier Tonstufen wieder. Das liegt



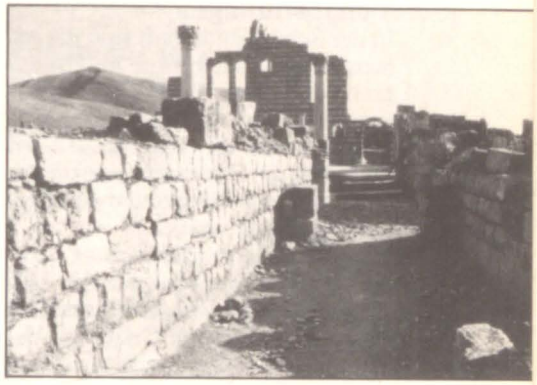




Viele Farben – wenige Tonwerte: Vergleichen Sie das Bild mit der Tonwertstudie des gleichen Objektes. Ein Tonwert wurde für zwei unterschiedliche Farben verwendet.

daran, daß die Außenseite des Bechers und der Schatten innen sich in der Farbintensität unterscheiden, nicht jedoch im Tonwert. Trainieren Sie die Wahrnehmung von Tonwerten an ähnlichen einfachen Objekten, und vergleichen Sie sie möglichst mit Schwarzweißfotos. So können Sie überprüfen, ob Sie mit Ihrem Ergebnis richtig liegen.

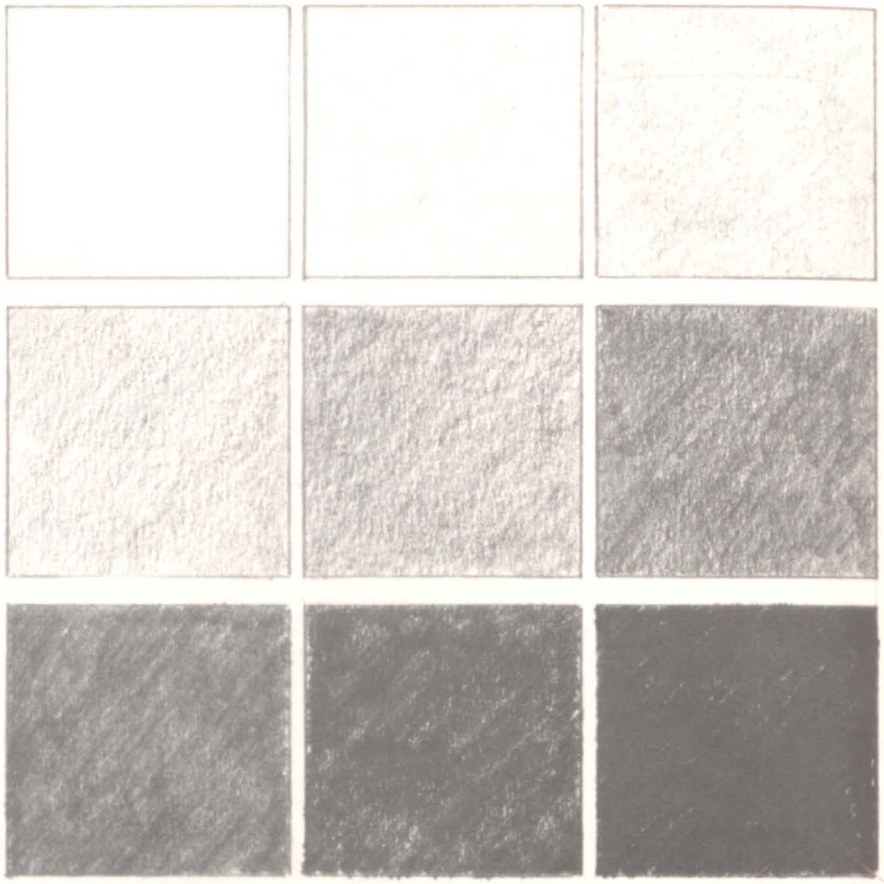
Mit nur wenigen Tonwerten zu arbeiten bedeutet nicht, daß Ihr Bild zwangsläufig einfach aussehen muß. Die Zeichnung der antiken Stätte von Harry Borgman, die nach einem Foto entstanden ist, hat eine ähnliche Tonwertskala wie der Becher und ist dennoch im Gesamteindruck viel lebendiger. Sie besteht aus interessanten großen und kleinen Formen. Mit hellen und dunklen Tonwerten werden zugleich auch verschiedene Materialstrukturen angedeutet. Die Zahl der Tonwerte wurde sehr eingegrenzt.



Sorgfältiges Vorstudium: Der Künstler hat nach genauer Analyse des Fotos für seine Zeichnung fünf Tonwerte festgelegt: Schwarz, drei Töne mittleren Graus und Weiß, das durch den Ton des Papiers dargestellt wird. Versuchen Sie selbst, anhand des Fotos die Tonwertskala zu bestimmen. Fertigen Sie dann eine Skizze zu dem Foto an, die zeigt, welche Tonwerte Sie zusammenfassen.

Tonwerte bestimmen

Eine Tonwertskala ist für die Wahl der günstigsten Tonwerte eine wertvolle Hilfe. Legen Sie zunächst neun Felder auf weißem Papier an, und füllen Sie das letzte mit einem weichen Bleistift oder Kohle ganz in Schwarz aus. Füllen Sie Feld für Feld in einem etwas helleren Ton als das vorherige aus, bis Sie das letzte, fast weiße Feld erreichen. Das reine Weiß des Papiers stellt den zehnten Ton dar. Nachdem Sie diese Skala angefertigt haben, betrachten Sie sie aus einiger Entfernung und vergewissern sich so, daß sich die Tonwerte der einzelnen Felder durch annähernd gleiche Tonabstufungen voneinander unterscheiden.



Die richtige Auswahl

Schon mit dem ersten Blick auf das Motiv sollten Sie sich überlegen, wie viele Tonabstufungen Sie einsetzen wollen. Ordnen Sie jeder Farbe einen Tonwert gemäß Ihrer Skala zu. Da Sie ähnliche Töne zusammenfassen können, werden Sie kaum alle zehn Töne in Ihrem Bild verwenden. Dennoch sollten Sie die gesamte Spannweite der Skala berücksichtigen, um Tonwerte mit genügend starkem Kontrast einzusetzen.

Schneelandschaft in vier Tonabstufungen

In der Schneelandschaft sind die immergrünen Nadelbäume im Hintergrund zu einem Ton in sehr dunklem Grau vereinfachend zusammengefaßt. Tatsächlich umfaßt die Skala Ihrer Tonwerte mehrere verschiedene dunkle, allerdings nahe beieinanderliegende Grüntöne.

Der gleiche dunkle Ton wird für den größten Teil des Flusses verwendet. Für die vordere Flußpartie nimmt man helleres Grau, um das darauffallende Sonnenlicht wiederzugeben. Der Tonwert des Schnees grenzt eher an Weiß als an Grau, so daß die hellen Töne auf dem Papier weiß ausgespart werden können. Lediglich für die Schatten benötigen Sie mittlere Grautöne, dunklere wiederum auf der linken Seite, da sich das Licht nach rechts hin konzentriert. Der Himmel wird zum Abschluß mit denselben mittleren Tönen überzogen, die sich in den Schattenflächen finden.

Zeichnung mit drei Tonwerten

Eine Zeichnung sollte mindestens drei Tonwerte aufweisen. Es empfiehlt sich, starke Kontraste zu wählen und das Bild so zu komponieren, daß die Gegensätze voll zur Geltung kommen.

Die Sanddüne gewinnt ihre plastische Form durch die Anlage der grauen Schattenzone. Weiß dient auch zur Darstellung der Wolken und des Strands. Die hellen Partien werden sehr gelungen durch das Blaßgrau des Himmels und der Schatten gegeneinander abgesetzt.

Zeichnung in vier Tonwerten

Auch eine Reduzierung auf nur vier Töne vereinfacht stark und schafft gleichzeitig großen kompositorischen Freiraum. Hier wurden die Tonwerte so angeordnet, daß räumliche Tiefe entsteht und der Blick in die Ferne gelenkt wird. Je weiter entfernt, umso heller erscheinen die Gegenstände. Die hellen Tonwerte im Vordergrund sind mit dem durch die Bäume scheinenden Sonnenlicht gleichgesetzt. Vergleichen Sie die Tonwerte der Zeichnung mit denen der Skala. Sie werden feststellen, daß eine gleichmäßige Abstufung der Töne von reinem Weiß bis zu sehr dunklem Grau besteht. Die Tonwerte der Zeichnung stehen zueinander in einem ausgewogenen Verhältnis.

Spontan gemischt

Obwohl man Farbmischungen meist auf der Palette zubereitet, können Farben, die direkt auf der Leinwand gemischt werden, oft viel unmittelbarer und lebendiger wirken.

Fächerpinsel

Allmähliche Farbübergänge, in denen Farbtöne ineinander zu verschmelzen scheinen, können Sie auf unterschiedliche Weise erzielen. Wir möchten Ihnen die drei gebräuchlisten Techniken vorstellen. Probieren Sie sie aus, und gehen Sie dabei mit den Farbmengen großzügig um, damit sich auf der Leinwand dann auch die gewünschten Effekte ergeben.

Naß-in-naß Technik

Diese Methode ist die einfachste Art, Farbe auf der Leinwand zu mischen. Sie bekommt dabei einen flüssigen Charakter, und man kann in einem Durchgang malen.

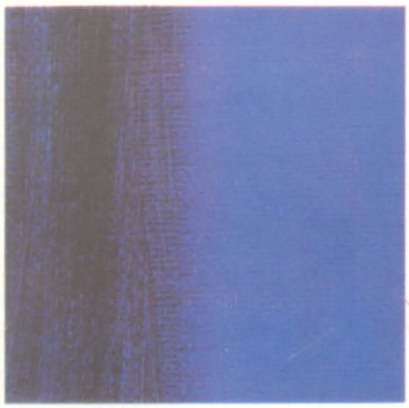
Tragen Sie eine Farbschicht über einer noch nassen auf. Verwenden Sie nur wenig Terpentin, dafür aber mehr Öl, damit die Farbe länger feucht bleibt. Die Farben verschmelzen umso besser, je größer der Ölanteil ist – allerdings lösen sich dadurch die Pinselstrichstrukturen auf. Wenn Sie keine ebenmäßige Oberfläche wünschen, sollten Sie die letzten Pinselstriche wieder in etwas festerer Farbe ausführen.

Farben verschmelzen

Wenn man die großartigen Werke eines Courbet oder Delacroix betrachtet, fragt man sich, wie sie so meisterlich fließende Farbübergänge erzielen konnten. Man möchte meinen, daß sie Stunden damit verbracht haben, jeden Pinselstrich anschließend mit einem weichen Haarpinsel zu verwischen. Diese großen Künstler wußten jedoch, daß zuviel Pinselarbeit die Farben verdirbt, und erreichten ihre beeindruckenden Effekte mit einem Minimum an Pinselstrichen. Versuchen Sie einmal selbst einen solchen weichen Übergang, indem Sie einen Farbton naß-in-naß in einen anderen hineinarbeiten. Mit kleinen, senkrechten Zick-Zackstrichen lassen sich Übergänge von Hell nach Dunkel mischen. Dabei trägt jeder Pinselstrich Farbe des einen Farbtons in den Bereich des anderen. Die beiden Farbflächen nebeneinander sollten möglichst flach gehalten und nur an den Rändern ohne viel Pinselarbeit ineinandergefügt werden.

Um einen ganz gleichmäßigen Übergang zwischen zwei Farben zu erreichen, ist ein spezieller, fächerförmiger Pinsel sehr nützlich. Wischen Sie mit ihm leicht über die Farboberfläche, bis alle Pinselstriche verschwunden sind. Beachten Sie jedoch, daß durch diese Technik

A: Naß-in-naß



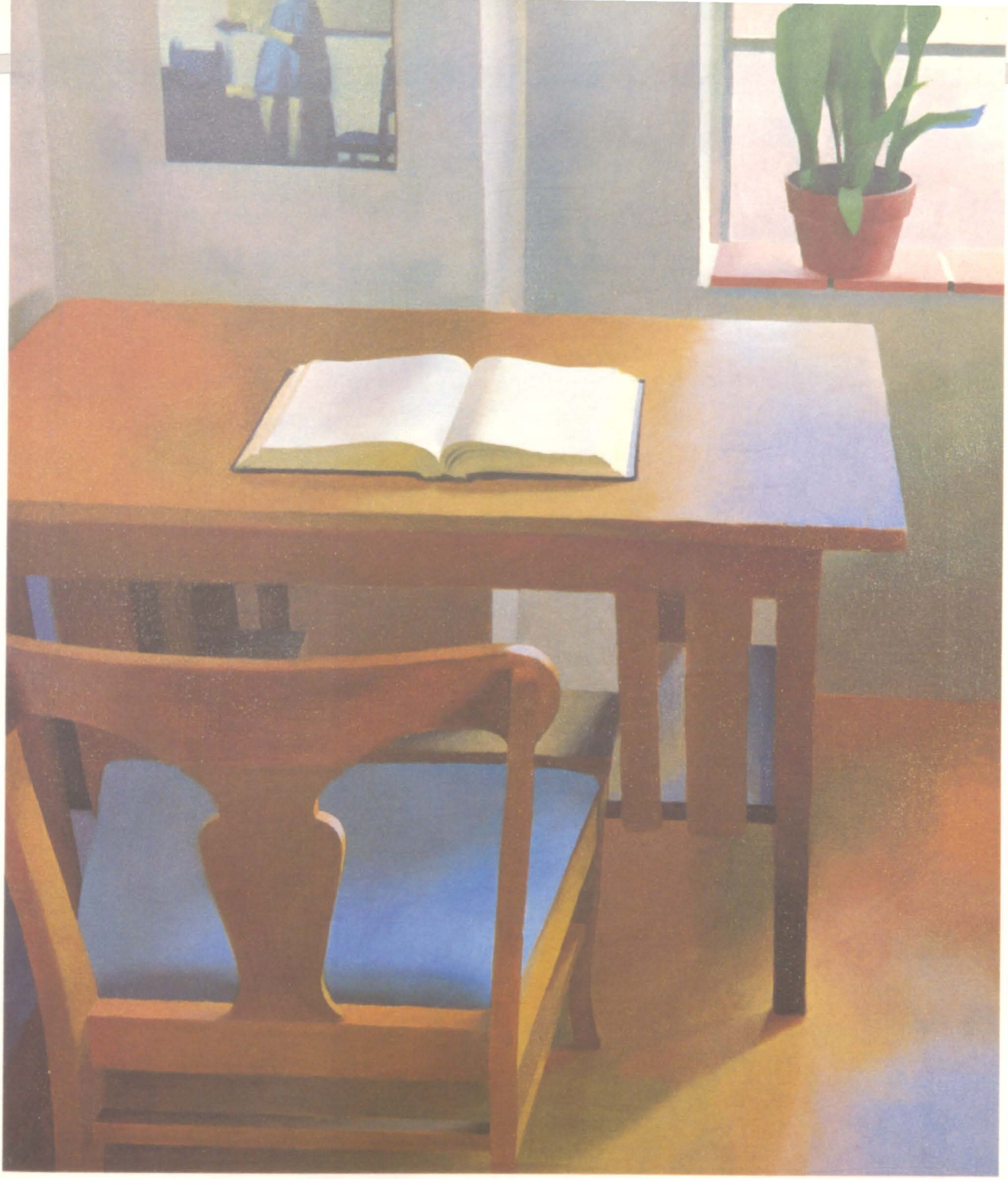
B: Gleichmäßiges Verschmelzen

C: Gegen den Strich

DIE RICHTIGE TROCKENZEIT

Wie lange Sie zwischen einzelnen Farbaufträgen warten sollten, hängt von Ihrem Malstil und vor allem von der Wirkung ab, die Sie erzielen möchten.

Bei der „al prima" Technik wird ein Bild in einer Sitzung von Anfang bis Ende gemalt. Bei „Naß-in-Naß" malt man eine Farbschicht in oder über die andere, bevor die untere trocken ist. Dadurch entstehen weiche Konturen, und es lassen sich bei dieser spontanen Arbeitsweise leicht Veränderungen vornehmen. Eine andere grundlegende Technik besteht im Aufbau verschiedener Schichten. Jede einzelne Schicht muß berührungstrocken sein, bevor die nächste darübergelegt wird. So kann es mehrere Tage dauern, bis ein Bild fertiggestellt ist – je nachdem, wieviel Öl man verwendet.



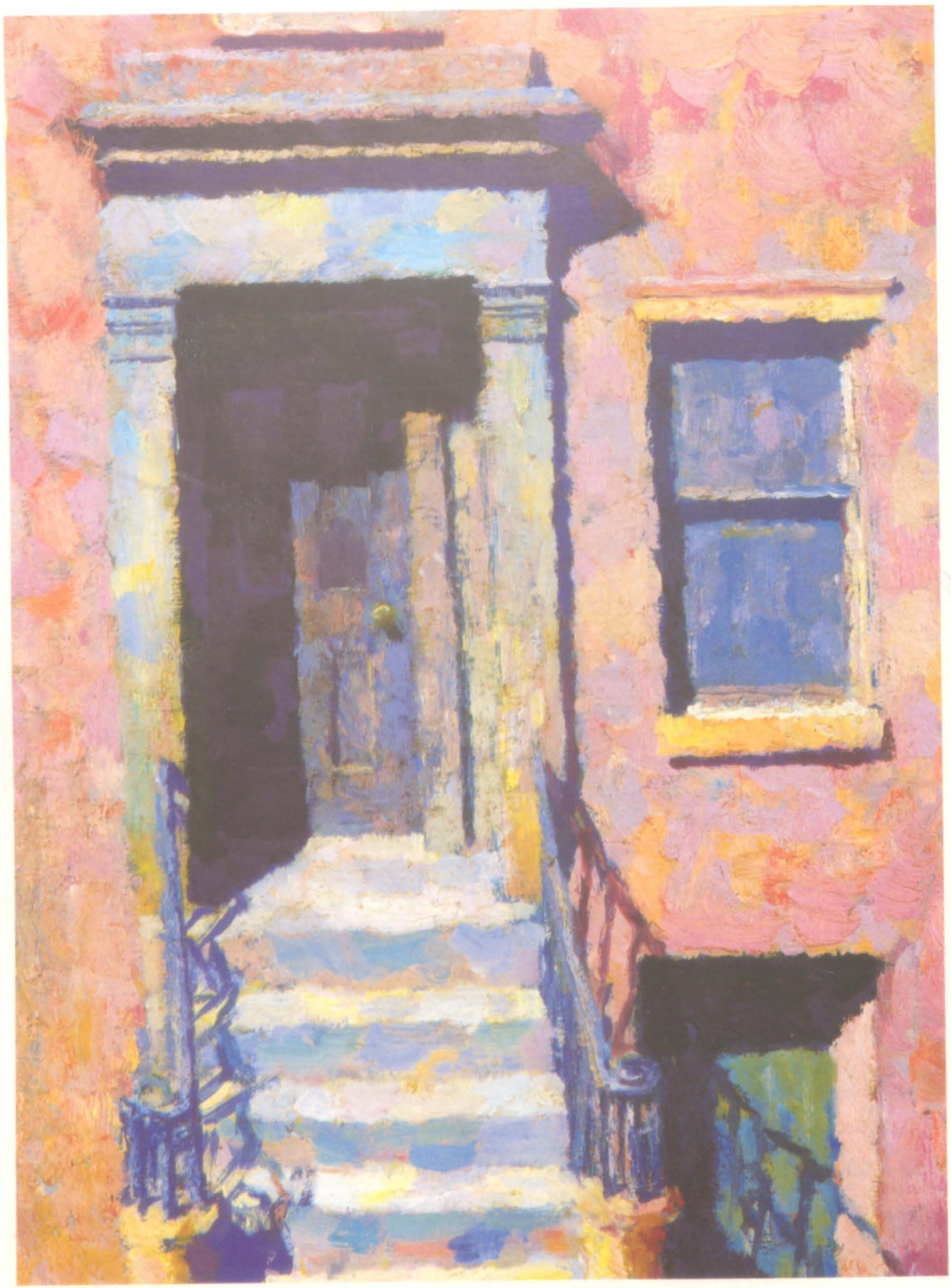
ein Bild auch „totgemalt" werden kann und ihm Ausdruckskraft genommen wird. Lassen Sie daher einige Pinselstriche sichtbar stehen.

Gegen den Strich

Durch Mischen von Farben auf der Palette oder Leinwand entstehen neue Farbtöne. Oft ist es jedoch besonders reizvoll, Farben so zusammenzustellen, daß sie sich erst im Auge des Betrachters zu einem neuen Farbeindruck vermischen.

Diese „optischen" Mischungen wirken ausgesprochen lebhaft. Man erzielt sie, indem man einzelne Pinselstriche deutlich gegeneinander absetzt. Vor allem die Impressionisten schätzen die dabei entstehenden „gebrochenen" Farbflächen. Einzelne, verschiedenfarbige Striche bleiben nebeneinander stehen, ohne verwischt zu werden, und erzeugen eine mosaikartige Struktur.

Das „Arbeitszimmer" (Sammlung von Erik Falkensteen) von Don Stern zeigt glatte und flächige Gegenstände. Flüssige Farbe wurde in weichen, gleichmäßigen Pinselstrichen aufgetragen, die Farbflächen hat der Künstler an den Rändern vorsichtig ineinander vermalt. So ergeben sich subtile Farbschattierungen.



„Rosa Haus in der Prince Street" von John C. Russel (Sammlung Dr. George Edington). Die gebrochenen Farbflächen erzeugen durch eine bewegte optische Mischung einen schimmernden Effekt. Die kurzen, nicht überarbeiteten Pinselstriche wurden mit Borstenpinseln und dicker Farbe gemalt.

Damit es beim Malen mit Pastellkreiden nicht nur farbige Finger, sondern auch gelungene Bilder gibt. – Ravensburger® Malpraxis, sichere Tips für Material und Technik.

Tonie Meilhamer
Alles über Farbstifte – und wie man damit malt
Eine Materialkunde mit vielen Bildbeispielen und Anleitungen.
57 Seiten
ISBN 3-473-48035-5
DM 7,80

Tonie Meilhamer
Alles über Bleistifte – und wie man damit zeichnet
Eine Materialkunde mit vielen Bildbeispielen und Anleitungen zu den Zeichentechniken.
60 Seiten
ISBN 3-473-48034-7
DM 7,80

Axel Brück
Alles über Pinsel – und wie man damit malt
Das wichtigste Werkzeug des Malers – wie man es auswählt, behandelt und bei der Malerei anwendet.
60 Seiten
ISBN 3-473-48031-2
DM 7,80

Friedrich Salzmann
Alles über Pastellfarben – und wie man damit malt
Farbmittel, Malgründe – und die richtige Anwendung.
56 Seiten
ISBN 3-473-48036-3
DM 7,80

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 7

Einen besonderen Blickfang bieten weiße Flächen in einem **AQUARELL**. In einer interessanten Übung lernen Sie, dieses wirkungsvolle Mittel gezielt einzuplanen.

TUSCHE ist ein großartiges Medium mit langer historischer Tradition – vor allem in der japanischen und der chinesischen Kunst, aber auch in anderen asiatischen Kulturen, erfreut sie sich großer Beliebtheit. Doch auch für alle, die sich für Karikaturen interessieren, ist die spitze Feder unerläßlich. Howard Cossman ist tief beeindruckt von der Geschmeidigkeit in der Bewegung von Katzen. **IM ATELIER** stellt er seine Beobachtungsfähigkeit unter Beweis. Eine Technik, in der Sie Oberflächen Ihrer Bilder in **ACRYL** außergewöhnlich strukturieren können, beherrschen Sie mit dem Stupfen. In **PASTELL** vertiefen wir Ihr Wissen ums Farbenmischen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 7

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 7

AQUARELL	
Das Flair weißer Flächen	169
Übung: Häuser am Hafen	173
SEHEN UND VERSTEHEN	
Licht und Schatten	174
Modellieren mit Tönen	176
PASTELL	
Farbmischtechniken	178
TUSCHE	
Ein Medium mit Tradition	182
Vielfalt in Federn	183
Strichübungen	184
ACRYL	
Lebendige Strukturen	186
Übung: Pfirsiche	188
IM ATELIER	
Howard Cossman	192
ÖLMALEREI	
Übung: Morgenlicht	194
MATERIALKUNDE	
Leinwände	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

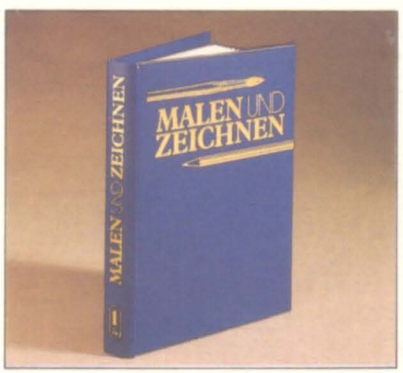
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
169, 170 Charles Reid; 171, 172 David Millard; 173 Rowland Hilder; 174, 176, 177 Rudy de Reyna; 175 John Pike; 179 Elinor Lathrop Sears; 180 E. John Bullard; 181 Dennis Frost; 182 Arthur L. Guptill; 184 Henry C. Pitz; 185 Paul Hogarth; 192, 193 Howard Cossman; U 3 Emile Gruppé
Bildmaterial auf Titel u. d. S. 187–191, 194–196 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Das Flair weißer Flächen

Beim Umgang mit deckenden Farben können Sie dunkle und helle Flächen in beliebiger Reihenfolge malen. Mit Aquarellfarben hingegen muß systematisch von Hell nach Dunkel vorgegangen werden. Wenn erst einmal die Farbe aufgetragen ist, gibt es kein Zurück mehr!

Beim Aquarellieren werden weiße Flächen für gewöhnlich dadurch erzeugt, daß man das weiße Papier gezielt von Farbe freihält. Nur sehr selten arbeitet man mit Abdeckflüssigkeit oder Deckweiß, das den zarten Zauber eines Bildes zerstören kann. Bevor Sie anfangen zu malen, sollten Sie sich daher überlegen, wie Sie das Bild aufbauen wollen und wo die hellsten Stellen liegen sollen.

Am besten, Sie fertigen sich zunächst eine kleine einfarbige Skizze, in der Sie die weißen Flächen festhalten. Benutzen Sie zum Üben einfach einen Schnappschuß aus Ihrem Urlaub, auf dem die Kontraste zwischen Licht und Schatten besonders krass sind. Gleißendes Sonnenlicht ruft solche Kontraste hervor. Zeichnen Sie zunächst die groben Umrisse. Halten Sie sich nicht mit Details auf, sondern konzentrieren Sie sich ganz auf die Verteilung von Hell und Dunkel. Wenn Sie die Augen etwas zusammenkneifen, können Sie die verschieden hellen Tonwerte besonders deutlich erkennen. Malen Sie nun Ihre Zeichnung einfarbig aus, und lassen Sie für die hellen Stellen das Papier weiß.

Visuelle Kraft

Weiße und sehr helle Flächen spielen in Aquarellen eine wichtige Rolle: Sie besitzen eine visuelle Kraft, die der von dunklen Flächen ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen ist. Während dunkle Flächen Licht absorbieren und sich scheinbar zusammenziehen, reflektieren helle Flächen das Licht und scheinen sich auszudehnen. Planen Sie helle Flächen sehr sorgfältig, und ordnen Sie sie den wichtigen Bildteilen zu.

Weiße Flächen können auch dazu beitragen, etwas Geheimnisvolles in Ihr Aquarell zu bringen; wenn Sie einige Dinge unbestimmt, nur angedeutet lassen, regen Sie die Phantasie des Betrachters an.

Der „Zitronenhändler" von Charles Reid ist ein gutes Beispiel dafür, wie man mit Weniger Mehr erreichen kann. Dem Künstler lag daran, die Wirkung der Helligkeit des mediterranen Lichts zu beschreiben: wie es Farben ausbleicht und wie es von der Oberfläche der Dinge reflektiert wird. Indem er die Szene auf Licht- und Schattenformen reduziert, gelingt ihm dies mit sehr sparsamen Mitteln. Der Künstler zeichnet die groben Umrisse der Szene. Dann mischt er seine Farben sehr flüchtig und geht mit einem groben Pinsel eilig über das Papier hinweg. So entstehen interessante weiße Zwischenräume, die das flir-

Eine Fotografie diente Charles Reid als Vorlage für sein Bild „Zitronenhändler". Er fertigte danach zunächst eine einfarbige Skizze an, um die für die Stimmung wichtigen weißen Partien sorgfältig zu planen.

Im Aquarell hat sich Charles Reid eng an der Licht- und Schattenverteilung seiner Skizze orientiert. Die Farbtöne sind an den Tonwerten des Entwurfs ausgerichtet.

rende Spiel des Lichts, das durch die Bäume fällt, andeuten. Um diesen Effekt nicht zu zerstören, wurde auch der Himmel weiß belassen.

Wenn Ihnen diese sehr freie Herangehensweise noch zu undurchsichtig erscheint, machen Sie sich keine Sorgen. Sie werden um so sicherer, je mehr Sie malen, und unsere Übungen geben Ihnen die nötige Praxis. Bald werden Sie Ihr Medium beherrschen und instinktiv wissen, wie Sie die Wirkung erzielen können, die Sie anstreben.

Gleißendes Licht

Frische und Spontanität zeichnen viele gute Aquarelle aus. Damit auch Ihre Bilder diese Ausstrahlung besitzen, sollten Sie sich gleich beim Planen überlegen, was Sie alles fortlassen können, und nicht darüber grübeln, was man noch alles hinzufügen könnte.

Das Weiß des Papiers ist ein wichtiges Element Ihrer Farbpalette. Weiß entwickelt besonders dann eine große visuelle Kraft, wenn es von dunklen Farbtönen umgeben ist. Es gewinnt dadurch eine sehr reizvolle, leuchtende Qualität. Im „Stilleben mit Knoblauch" stechen die weißen Partien geradezu hervor, eben weil sie von kräftigen und dunklen Farben umgeben sind. Auch in der „Tropischen Szene" spielt das Weiß des Papiers eine wichtige Rolle. Das ganze Bild scheint im gleißenden Licht förmlich zu tanzen, weil die Schattenbereiche durch kleine weiße Flecken, besonders der Spitzlichter auf den Personen, aufgebrochen werden. Die hellen Flecken tragen auch dazu bei, die Kantigkeit der Gebäude aufzulösen.

Trainieren Sie Ihre Augen darauf, verschiedene Abstufungen von Weiß zu unterscheiden, indem Sie schnelle einfarbige Skizzen anfertigen, bei denen das weiße Papier Ihnen als hellster Ton dient. Arrangieren Sie ein Stilleben mit weißen Gegenständen, oder beobachten Sie einmal die vielfältigen Kontraste von Licht und Schatten auf einer sonnigen, weißen Wand.

Weiß ist die Farbe, die am meisten Licht reflektiert. Nutzen Sie diese Eigenschaft für Ihre eigenen Gemälde! Unverdünnte Aquarellfarben erscheinen leuchtend und rein, da das vom Weiß des Papiers reflektierte Licht durch sie hindurchscheint. Werden dieselben Farben jedoch mit Wasser verdünnt, kann das weiße Papier sie luftiger wirkten lassen und ihre Farbkraft dämpfen, so daß eine geheimnisvolle Wirkung entsteht.

Auch die Beschaffenheit des Papiers ist für die optische Wirkung von Bedeutung. Wenn eine dünne Farbschicht vorsichtig auf rauhem Papier aufgetragen wird, haften die Farbpigmente je nach Pinseldruck nur in den Vertiefungen oder nur an den Spitzen des Papiers. In beiden Fällen bleiben kleine weiße Punkte frei, die in der Farbschicht leuchten – optimal für Sonnenlicht.

Tip

WEISSE ZWISCHENRÄUME

Wenn Sie Farbflächen nebeneinander setzen wollen, dann lassen Sie zwischen ihnen einen schmalen weißen Streifen frei. So wird die Leuchtkraft und Lebendigkeit der Farben noch erhöht.

In der Stillebenstudie mit Knoblauch und Limonen von David Millard beeindrucken die weißen Bildteile vor allem deshalb, weil die sie umgebenden Farben so intensiv sind. Die dunkelgrüne Limone steht in scharfem Kontrast zum Umriß des Knoblauchs.

Fast ein Drittel der „Tropischen Szene" aus David Millards Skizzenbuch besteht aus weiß belassenem Papier. Geschickt fängt der Künstler die Stimmung der intensiven Nachmittagssonne ein. Das Bild scheint durch diesen geschickten Kunstgriff regelrecht zu atmen.

„Sommerblumen in meinem Atelier", Aquarell von Philip Jamison, (31 cm × 47 cm). In diesem Bild nutzt der Künstler weiß belassene Bildpartien nicht nur als Farbe für die Tischoberfläche, sondern auch, um das besondere Licht der Sommersonne zu erfassen.

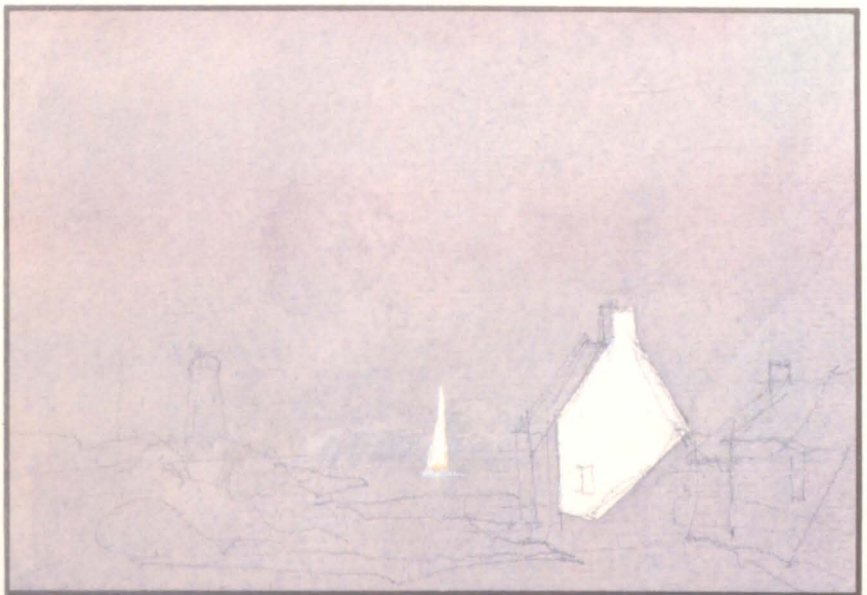
Philip Jamison beginnt sein Bild „Sommerblumen in meinem Atelier", indem er den Tisch und große Teile des Hintergrunds als weiße Fläche festlegt, um so optische Höhepunkte des Bildes zu setzen. Dann legt er Schicht für Schicht die Schattenpartien an. Leichte Schatten erzielt man, wenn man das Wasser aufträgt, in dem der Pinsel ausgespült wird.

Weil ihre Formenvielfalt verzwickt ist, wurden die Gänseblümchen mit Deckweiß gemalt, da man sonst um jede einzelne Blüte hätte herummalen müssen.

Ihre Leuchkraft verleiht weißen Flächen die Macht, die Aufmerksamkeit des Betrachters anzuziehen. Bei der Hafenszene übernehmen die vertikalen weißen Streifen diese Aufgabe: Von den hellen Farben des Fischerbootes folgt das Auge den weißen Pfählen bis zum Segel und schwenkt dann zurück über die Spiegelung des Segels im Wasser und den weißen Rand des Beiboots. Entdecken Sie ein derartiges interessantes Farbspiel, so haben Sie ein lohnendes Motiv gefunden.

In seiner „Hafenszene" gelingt es Millard, indem er das Papier zur Gestaltung der Segel, ihrer Spiegelungen, des Schiffsrumpfs und der Pfähle an der Hafenmauer weiß läßt, einen Rhythmus zu schaffen, der die gesamte Komposition bestimmt und ihren Elementen Halt gibt.

1



2

3

Übung: Häuser am Hafen

Rowland Hilder hat in seinem skizzenhaften Aquarell den Augenblick eingefangen, in dem die Sonnenstrahlen zwischen den Wolken hervorbrechen.

1. Weiße Flächen planen

Zunächst skizziert der Künstler die groben Umrisse der Szenerie und legt Licht- und Schattenbereiche fest. Die Schattenflächen sind in einer wässrigen Mischung aus Cölinblau und etwas Umbra natur ausgeführt. Das Segel und die Hauswand, auf die das Sonnenlicht fällt, werden ausgespart.

2. Tonwerte festlegen

Sobald die erste Farbschicht getrocknet ist, können Sie eine zweite Farbschicht derselben Mischung auftragen. Um Flächen von hellem Tonwert zu schaffen, sparen Sie dabei eine kleine Wolke und den Leuchtturm aus. Die dunklen Bereiche an den Felsen im Vordergrund entstehen aus einer kräftigen Mischung aus Cölinblau, Umbra natur und feurigem Chromoxidgrün. Bei dieser dreifachen Tonwertabstufung kommen die weißen Partien besonders wirkungsvoll zur Geltung.

3. Farbige Frische

Um den Himmel wirkungsvoll zu betonen, beginnen Sie am oberen Bildrand mit einer Verwaschung in Cölinblau, das Sie durch Hinzugabe von Wasser bis zum Horizont mehr und mehr verdünnen. Malen Sie nicht zu detailliert, sonst verliert Ihre Arbeit an Frische und Spontanität. Nehmen Sie viel Farbe auf, und gehen Sie damit schnell über das Papier bis an die Umrisse der Wolken und Gebäude. Die Schatten entstehen aus einer Mischung Cölinblau, Umbra natur und Chromoxidgrün.

WAS SIE BRAUCHEN

- ein Blatt halbrauhes Papier, ca. 27 cm × 20 cm
- einen runden oder flachen Pinsel Nr. 10 und einen runden Pinsel Nr. 4
- einen Bleistift, Härte HB
- eine Farbpalette aus Cölinblau, Umbra natur und Chromoxidgrün feurig.

Licht und Schatten

Tonwertabstufungen sind das ideale Mittel, um die Verteilung von Licht und Schatten genau zu erfassen. Die natürliche Wiedergabe der Lichtverhältnisse bewirkt die Räumlichkeit einer Szenerie.

Jeder Gegenstand besitzt einen „natürlichen" Eigenton. Künstler nennen ihn Körperfarbe. Dieser Eigenton ist jedoch ein eher theoretischer Mittelwert, der in Wirklichkeit so gut wie nie zu sehen ist: Das Licht, das auf einen Gegenstand fällt, beeinflußt stets Farbe und Ton.

In den meisten Fällen erhält ein Teil eines Gegenstandes viel Licht, während die übrigen Teile verschiedene Schattenabstufungen aufweisen. Aus diesem Grund zeigt der Gegenstand eine abgestufte Skala von Tonwerten: Einige Stellen sind heller als die Körperfarbe, andere dunkler, und wieder andere können sogar im Eigenton erscheinen. Die Tonwerte hängen von der Intensität und Richtung des Lichteinfalls ab.

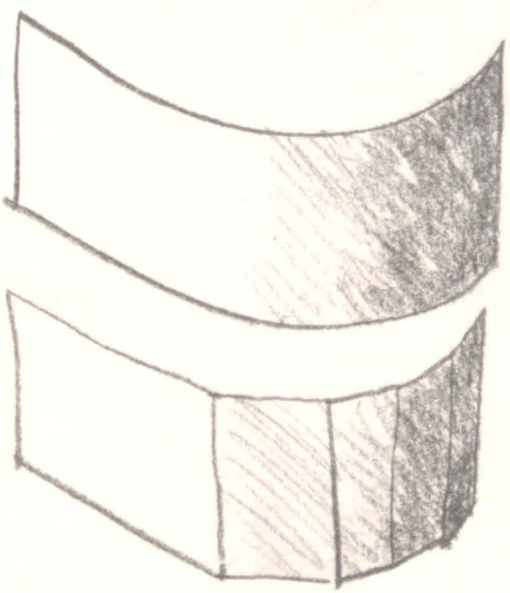
Indem Sie in Ihren Bildern die Tonwertabstufungen genau wiedergeben, weisen Sie den Gegenständen ihren Platz in der Szenerie zu. Außerdem verleihen Sie dem Gegenstand Tiefe und Form, wie Sie es mit einer Umrißzeichnung allein nicht erreichen können. Das Modifizieren der Farbtöne, mit dem Sie Licht und Schatten Rechnung tragen, nennen Maler „modellieren" – eine sehr zutreffende Bezeichnung, denn in der Tat „bauen" Sie die Form auf, indem Sie Tonwertveränderungen einsetzen.

Das Bild „Der Ruheplatz des Straßenmusikanten" zeigt klar die Prinzipien des Modellierens. John Pike nutzt für die Schwarz-Weiß-Skizze nur drei Helligkeitsbereiche. Der mittlere Bereich entspricht in etwa der Körperfarbe der zentralen Gegenstände – Hut, Tasche, Gitarre, Tischtuch und Wand. Aber stel-

IHR SCHATTENKABINETT

An Grundformen kann man das Modellieren von Räumlichkeit besonders gut üben. Lassen Sie die Eigentöne der Objekte zunächst außer Betracht, und konzentrieren Sie sich nur darauf, die Wirkung von Licht und Schatten wiederzugeben. Einige Regeln helfen Ihnen dabei:

– An scharfen Kanten, etwa bei einem Würfel, sind die Farbtöne scharf getrennt.
– Wenn Oberflächen gekrümmt sind, verlaufen die Tonveränderungen sanft.
– Der Schatten, den ein Gegenstand wirft, ist dunkler als die schattigsten Stellen des Gegenstandes selbst.
– Direkt neben einem Schatten werden die Oberflächen von Gegenständen unerwartet hell. Dafür ist das Licht verantwortlich, das von der Fläche zurückgeworfen wird, auf der der Gegenstand steht.

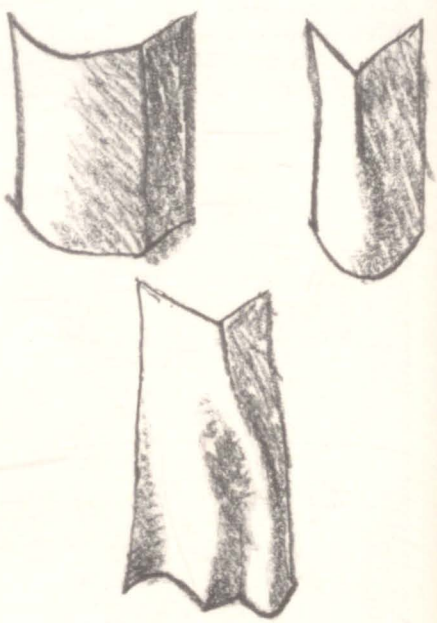


KURVEN ERFASSEN

Die beste Art, bei einer gekrümmten Oberfläche Helligkeitsveränderungen zu „sehen", ist, sich die Kurve als eine Reihe von Flächen vorzustellen, bei denen jede etwas dunkler ist als die vorhergehende.

KURVEN UND KANTEN KOMBINIEREN

Falten oder zerknüllen Sie ein Stück Papier, um zu sehen, wie Tonwertveränderungen bei ein und demselben Gegenstand variieren können. An den scharfen Faltstellen sind sie deutlich sichtbar, bei den leichteren verlaufen sie sanft.



„Der Ruheplatz des Straßenmusikanten" von John Pike, Wasserfarbe, 56 cm × 76 cm. Sammlung Julian Nuss. Die Tonwertskizze für das Bild ist in Kreide auf Zeichenpapier ausgeführt.

len Sie sich vor, wie flach sie alle wirken würden, wenn sie nur in ihrem Eigenton gehalten und allein durch ihre Umrisse beschrieben wären. Der Künstler setzt darum den hellen Farbtonbereich ein, um die Flächen auszuführen, die in das schräg durchs Fenster einfallende Licht getaucht sind. Mit dem dunklen Farbtonbereich deutet er die Schattenflächen an. So entsteht der Gesamteindruck von Tiefe und Form.

Die räumliche Ordnung wird in der Kreideskizze ebenso deutlich wie im fertigen Gemälde: Die Helligkeitswerte der Farben bringen – mehr als die Farben selbst – die Qualität der Dreidimensionalität.

Modellieren mit Tönen

In Skizzen ist es möglich, getönte Flächen als einfache Technik der plastischen Darstellung zu verwenden, um damit den Unterschied zwischen Licht und Schatten anzudeuten. Bei Gemälden und Zeichnungen jedoch sollten Sie auch die Körperfarbe des Gegenstandes berücksichtigen. Die beiden Skizzen mit dem Mörser zeigen den Unterschied. In der linken trennen die sparsam verwendeten schraffierten Flächen Licht und Schatten voneinander und geben so den Gegenständen eine Form, aber sie vermitteln keineswegs einen Eindruck von Farbe oder Materialstruktur. Die Gegenstände sind zu erkennen, aber sie bleiben langweilig und leblos – sie könnten ohne weiteres alle aus dem gleichen blassen, glatten Material bestehen.

In der rechten Skizze hingegen hat der Künstler die Wirkung von Licht und Schatten und darüber hinaus die Körperfarbe der Gegenstände selbst dargestellt. Diese zusätzliche Information ruft sofort mehr Interesse hervor: Man kann auf den ersten Blick sehen, daß Stößel und Mörser aus einem viel helleren, glatteren Material – möglicherweise Porzellan – bestehen als der Topf in der Bildmitte. Dennoch bewahren alle Gegenstände ihre Form, weil das Verhältnis zwischen Licht und Schatten unverändert aufrechterhalten wurde.

Es ist relativ einfach, modellierende Töne und Körperfarbtöne zu kombinieren, wenn man eine wichtige Regel beachtet: Der Helligkeitsunterschied zwischen Licht- und Schattenpartien tritt bei einem hellen Gegenstand sehr viel deutlicher hervor als bei einem Gegenstand mit einer dunklen Körperfarbe. Daher sollte man die schattigen Teile heller Gegenstände nie zu dunkel anlegen: Plötzlich sind die dunkelsten Farbtöne vergeben, die nötig wären, die

Tip

LICHT GUT ERFASSEN

Der Winkel und die Richtung des Lichteinfalls sind für die Verteilung von Licht und Schatten verantwortlich. An einem alltäglichen Gegenstand, etwa einer Kaffeekanne, können Sie das gut beobachten, wenn Sie ihn aus verschiedenen Richtungen mit einer Lampe anleuchten. Sobald Sie die Position der Lampe verändern, geraten die Tonwerte in Bewegung, und der Schatten, den die Kanne wirft, verändert seine Form und Größe. Wenn das Licht in einem sehr flachen Winkel einfällt, wächst der Schatten so sehr, daß er in einem Bild zu große Bedeutung anzunehmen droht. Zur Abminderung können Sie dann einen weiteren Gegenstand in Ihre Bildkomposition aufnehmen.

dunkleren Gegenstände in der gleichen Studie zu modellieren.

Die Schritt-für-Schritt-Zeichnung, die einen dunkelroten und einen hellgrünen Apfel zum Motiv hat, verdeutlicht, wie die Regeln des Modellierens gekonnt angewandt werden. In einer Bleistiftzeichnung kann man die Körperfarbflächen schraffieren, um sie nach Bedarf später mit einem Radiergummi aufzuhellen oder abzudunkeln, indem man den Bleistift mit stärkerem Druck führt. Allerdings ist einiges Feingefühl nötig, um einen Radiergummi wie einen aufhellenden Pinsel einzusetzen.

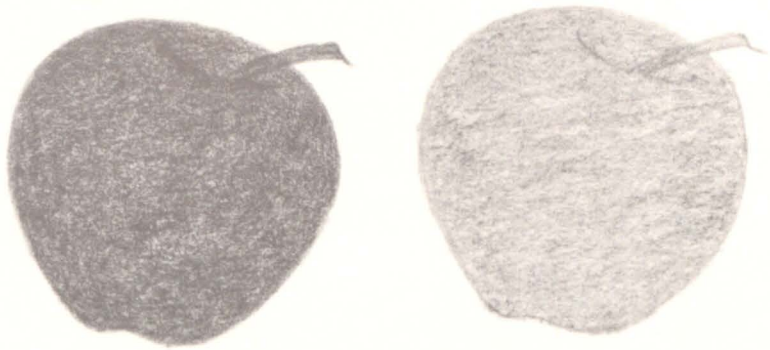
Andere Medien erfordern andere Techniken. Bei Wasserfarben würde man beispielsweise mit den hellsten Farbtönen beginnen – möglicherweise mit dem weißen Papier – und schrittweise zu den dunkleren Tönen übergehen, indem man nacheinander Schichten von lasierender oder deckender Farbe hinzufügt.

Helligkeitskontrast

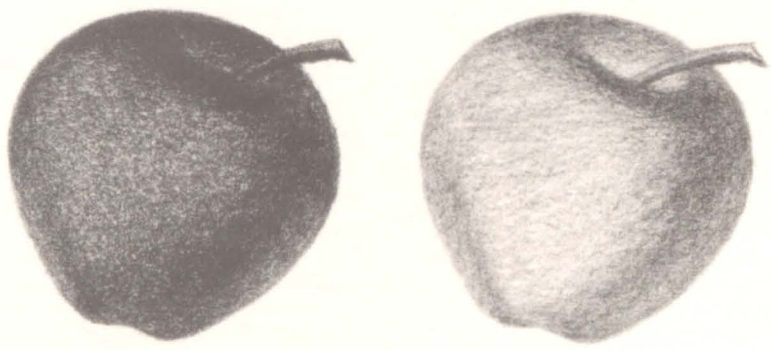
Stets muß man jedoch in einem ersten Schritt bestimmen, welchen Unterschied die beiden Äpfel in der Helligkeit ihrer Körperfarben aufweisen sollen. Für eine Schwarzweißzeichnung mag der deutliche Farbkontrast zwischen dem roten und dem grünen Apfel das Erkennen des Helligkeitskontrastes sogar erschweren. In Schritt A sind die Körperfarben jedoch schon recht gut unterscheidbar. Allerdings haben die Äpfel noch keine Gestalt – die Wirkung von Licht und Schatten ist noch nicht herausgearbeitet.

Mit Schritt B ist der größte Teil der Modellierarbeit abgeschlossen. Die schattigen Teile der Äpfel sind dunkler gezeichnet. Um den Tonwertkontrast beim grünen Apfel noch zu verstärken, hat der Zeichner hier die im Licht liegenden Flächen vorsichtig aufgehellt.

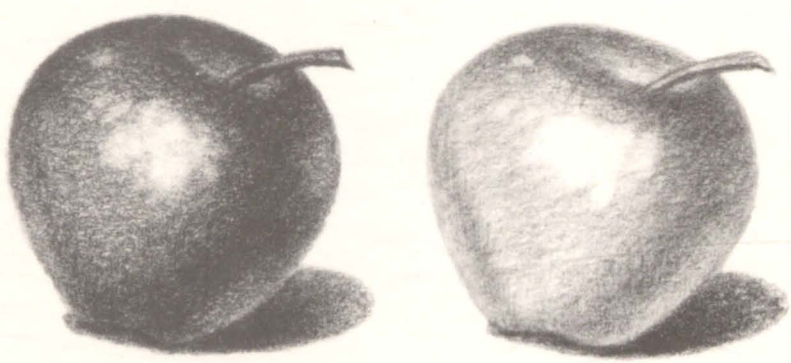
Schritt C bringt die Lebendigkeit des reflektierten Lichts ins Bild: Nachdem die Schlagschatten eingetragen sind, wurde bei beiden Äpfeln das Graphit an jenen Stellen fast ganz ausradiert, an denen sie dem Licht am stärksten zugewandt sind. So schafft man den Eindruck von „Glanz" und nicht nur einfach von Helligkeit. In der Nähe der Schatten sind die Tonwerte aufgehellt. Hier spiegelt sich die helle Fläche, auf der die Äpfel liegen, in der Schale.



Schritt A: Die Umrisse werden zunächst mit grauen, den Körperfarben entsprechenden Mitteltönen gefüllt. Dadurch erhalten sie jedoch noch keine Form.

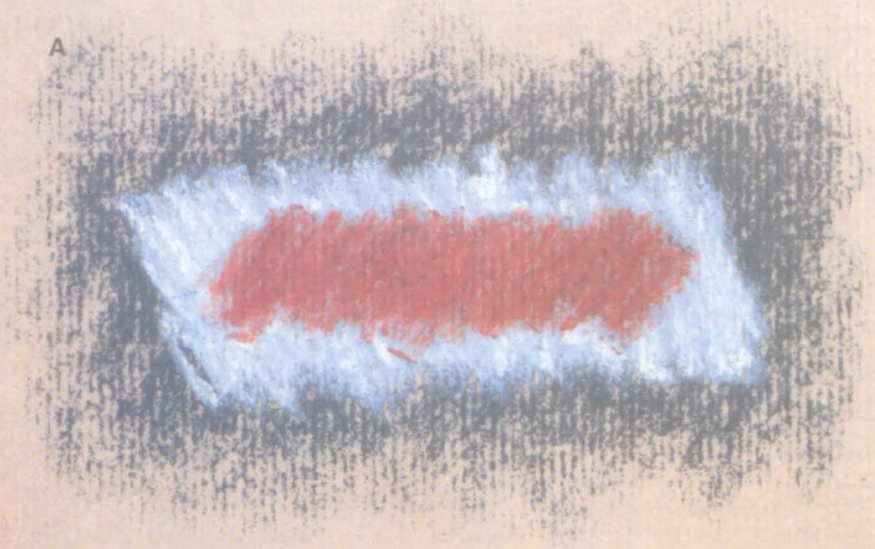


Schritt B: Die Schattenbereiche werden dunkler angelegt, wobei die Unterschiede beim helleren Apfel sehr viel ausgeprägter ausfallen. Beide Formen sind nun eindeutig „greifbar".

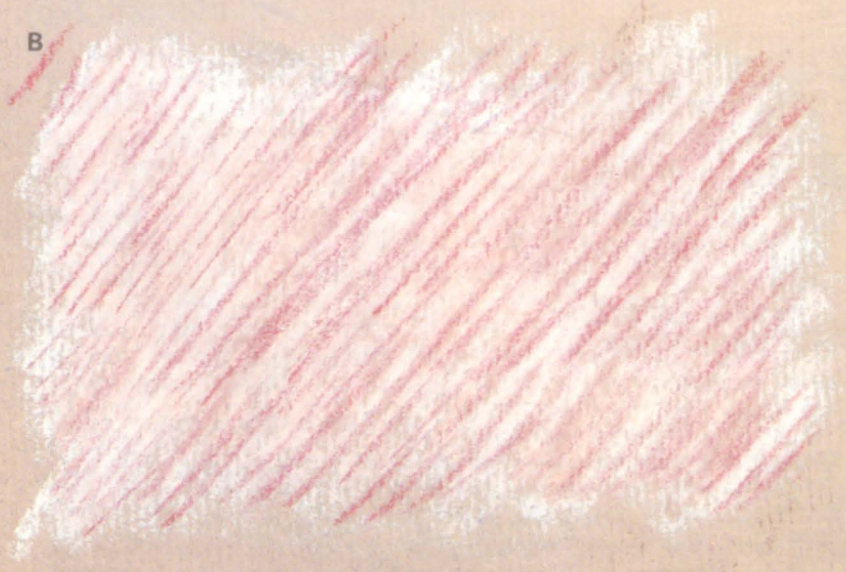


Schritt C: Die Schlagschatten auf der Auflagefläche werden im dunkelsten Tonwert gesetzt; mit einem Radiergummi erzeugt man wirkungsvolle Glanzlichter.

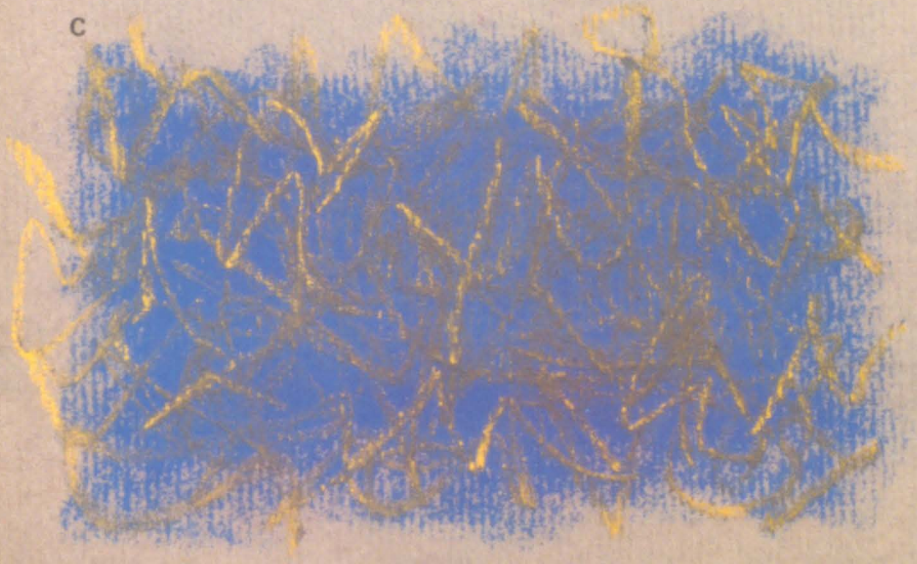
A



B



C



Farben mischen

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Pastellfarben wirkungsvoll zu mischen. Schon die drei wichtigsten Techniken der optischen Mischung bringen eine erstaunliche Vielfalt in Ihre Bilder.

Wenn Sie sich schon einmal mit dem Mischen von Pastellfarben befaßt haben, werden Sie sicher eine Vorliebe für die eine oder andere Mischtechnik entwickelt haben. Das sollte aber nicht dazu führen, daß Sie sie ausschließlich anwenden. Ihr Ausdrucksspektrum würde so unnötig eingeengt.

A. Schichtweiser Farbaufbau

Die Farbmischung in Schichten läßt sich gut an einigen Rechtecken, die sich überlagern, üben. Über ein erstes Rechteck legen Sie ein kleineres, über dem Sie wiederum ein noch kleineres anlegen, damit Sie die Veränderungen, die durch jede neue Schicht entstehen, deutlich erkennen können. Tragen Sie die Farbe mit der breiten Seite eines Pastellstückchens auf, um mit wohldosiertem Druck einen gleichmäßigen Farbauftrag zu erhalten.

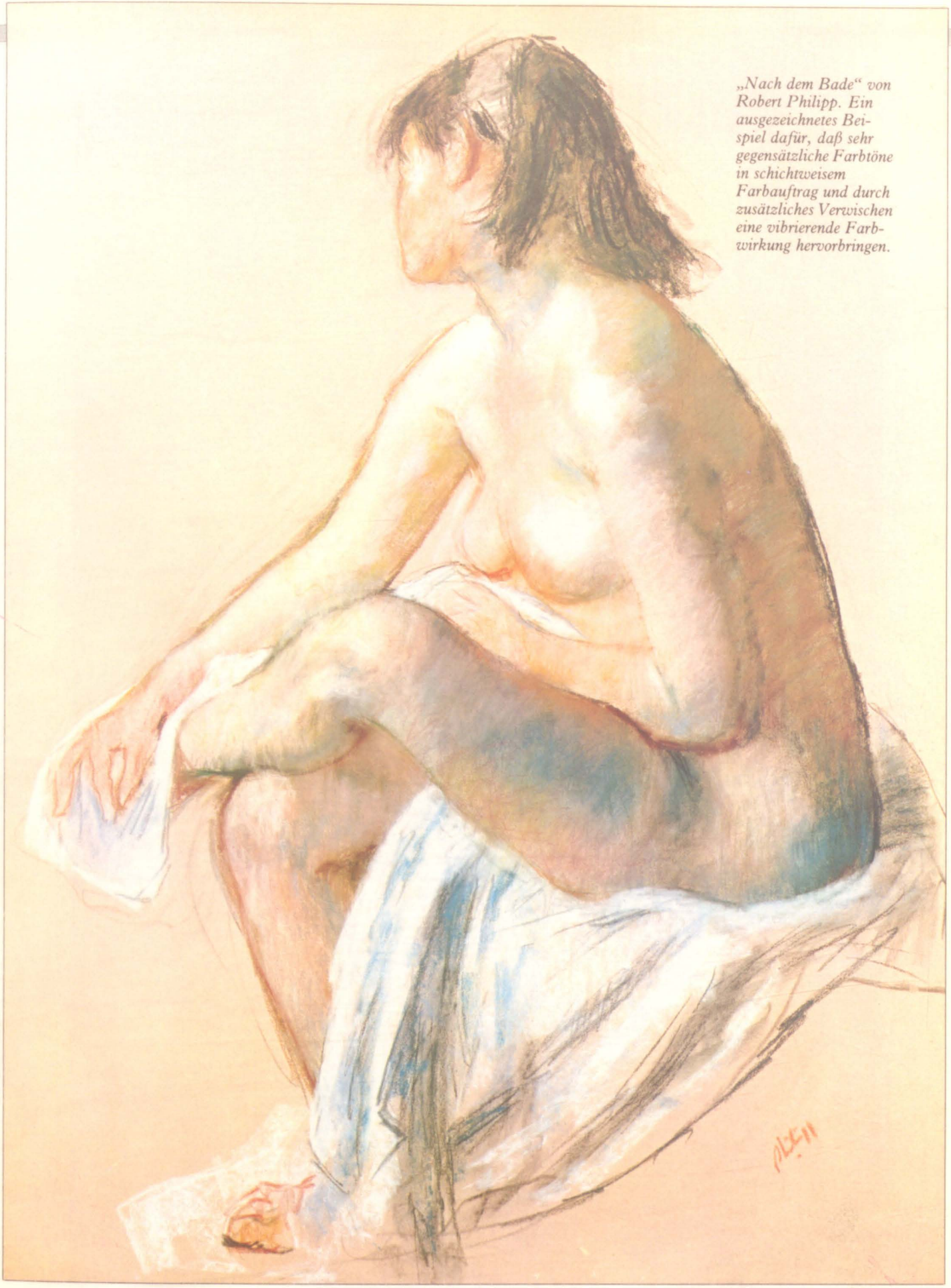
Experimentieren Sie ruhig ein wenig. Legen Sie verschiedene Farbüberlagerungen an. Um Gefühl für den Druck zu erhalten, mit dem Sie die Farbe auftragen, empfiehlt es sich, zunächst überlagernde Rechtecke in nur einem Farbton auszuführen. Es sollte Ihnen gelingen, drei deutlich unterscheidbare Schichten desselben Tons aufzutragen. Variieren Sie auch die Strichrichtung. Sobald Sie sich sicher fühlen, verstärken Sie den Druck. Pastell muß nicht immer eine zarte Angelegenheit sein.

B. Farbschattierungen

Wundervoll schillernde Effekte lassen sich durch Schattieren hervor-

Drei klassische Farbmischtechniken mit Pastell: A. Schichten, B. Schattieren und C. Stupfen

M. frdl. Gen. der Grand Central Art Gallerie, New York



„Nach dem Bade" von Robert Philipp. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, daß sehr gegensätzliche Farbtöne in schichtweisem Farbauftrag und durch zusätzliches Verwischen eine vibrierende Farbwirkung hervorbringen.

M. frdl. Gen. der Grand Central Art Gallerie, New York

Aus der Sammlung Dale H. Dorn, San Antonio, Texas

bringen. Meist setzt man einen dunkleren Ton über einen hellen Farbgrund und arbeitet besonders sanft, damit die Farben ineinander verschmelzen. Auf diese Weise können Sie die Farbwerte ausgesprochen subtil verändern. Es empfiehlt sich, härtere Pastellstifte oder -kreiden zu verwenden, mit denen sich ein farbiger Grundton wirklich „federleicht" und gleichmäßig überarbeiten läßt.

In dieser Technik können Sie hervorragend große, eintönige Flächen beleben. Für diese Technik ist ein gewisses Maß an Sorgfalt nötig, doch hat der weniger spontane Umgang mit der Farbe den Vorteil, daß Sie genug Zeit haben, die Farben wohlüberlegt und ausgewogen zu komponieren.

„Simone mit dem weißen Hut" von Mary Cassatt, Pastell auf Papier (64,8 cm × 41,9 cm). In weiten Bereichen sind Pastellschichten großzügig aufgetragen. Mit dunkler Kreide unterstreicht die Malerin die wichtigsten Konturen ihrer Arbeit.

C. Farben stupfen

Wenn Sie Farben in ungleichmäßigen Strichen und Farbtupfern auf eine Farbschicht auftragen, erzielen Sie entweder einen dämpfenden Effekt bei grellem Untergrund, oder Sie stimulieren eine stumpfe Fläche. Die „gestupfte" Farbe soll stets den Grundton durchscheinen lassen. Daraus resultiert eine besondere Lebendigkeit. Einzelne Elemente werden harmonisch miteinander verknüpft, das Gesamtbild erscheint weicher und ausgewogener.

Um die schönen Effekte dieser Technik besonders deutlich hervorzubringen, sollten Sie Komplementärfarben einsetzen. Malen Sie eine Fläche in warmem Kadmiumrot, und stupfen Sie Olivgrün unregelmäßig darüber, ohne das Rot vollkommen zu übermalen. Führen Sie den Stift, als würden Sie die rote Oberfläche vorsichtig abtasten. Sie verändert dadurch ihre Qualität, wird matter, kühler.

Experimentieren Sie auch mit anderen Komplementärfarben (gelb/violett oder blau/orange). Sie entwickeln so ein Gefühl für die schrittweise Veränderung der Grundtöne.

In dieser Profilansicht des Malers Dennis Frost erscheinen verschiedene Techniken des Farbmischens. So wird die weiche Fellmütze der alten Dame durch Verwischen der Farbtöne wiedergegeben und die Haarpartie durch Aufstupfen der Farbe zu einer hellen, lebhaft strukturierten Fläche.

Ein Medium mit Tradition

Tusche gilt zu Unrecht als ein Zeichenmedium mit begrenzter Ausdrucksmöglichkeit. Nicht nur präzise, auch ausgesprochen schöne Zeichnungen können mit Feder und Tusche entstehen.

„Arco della Conca, Italien" von Arthur L. Guptill. Feder und Tusche auf Papier. Geschickt wurde das weiße Papier als hellster Ton genutzt.

Federzeichnungen haben eine lange Tradition. In China wurde schon 2500 Jahre vor unserer Zeitrechnung schwarze Tusche hergestellt. Kein Wunder, daß gerade in diesem Land die große Kunst der Tuschezeichnung immer wieder faszinierende Werke hervorbrachte. Heutzutage ist eine Reihe wasserfester und wasserlöslicher Tuschen erhältlich, dazu passende Federn, die Ihnen ein großes Feld verschiedener Anwendungsgebiete eröffnen.

Einige der vielen Zeichengeräte, mit denen man Tusche aufs Papier bringen kann, wurden schon in frühester Geschichte erfunden: Der Mensch schnitzte sich Stäbe, schnitt Federkiele und Schilfrohre schräg zu und tauchte sie in gefärbtes Wasser. Die Chinesen gelten als Erfinder der Rohrfeder aus Bambus, die einige Künstler auch heute noch hoch schätzen.

Mit Bedacht

Bevor man mit Tusche und Feder umgeht, sollte man im Zeichnen geübt sein. Denn: Ein falscher Strich oder Klecks läßt sich nicht mehr verbessern oder ausradieren. Entschiedenheit und Sicherheit in der Strichführung sind deshalb unbedingt erforderlich.

Federzeichnungen wirken immer sehr frisch und direkt, ob die Strichführung nun kühn und dynamisch oder zart und filigran ist.

Selbst Zeichnungen, die nicht mehr als zwei oder drei Tonwerte

enthalten, können sehr interessant wirken. Die Zeichnung des Arco della Conca veranschaulicht, wie man Tonflächen wiedergibt. Lediglich die Art, Länge, Dichte und Richtung der Striche verändert sich.

Vielfalt in Federn

Unsere Auswahl an Zeichengeräten, die wir Ihnen vorstellen, kann zwar nicht vollständig sein, zeigt aber die gebräuchlichsten der vielfältigen Möglichkeiten, Tusche mit Federn, Pinseln oder Stiften aufs Papier zu bringen. Stahlfedern sind meist auswechselbar und passen in jeden genormten Federhalter.

Federkiel: eine handgeschnitzte Feder mit variabler, mittlerer Linienstärke.

Feine Zeichenfeder: eine härtere Stahlfeder, die eine dünnere, gleichmäßigere Linie ergibt und für feinere Zeichnungen geeignet ist.

Rundfeder: eine Stahlfeder mit Spezialhalter für besonders gleichmäßige Linien.

Breitbandfeder: Hiermit können je nach Haltung der Feder unterschiedlich breite Linien gezogen werden.

Kalligraph-Feder: eine Feder mit abgeschrägter Spitze, die hauptsächlich für Schriften verwendet wird.

Füllfederhalter: erhältlich mit unterschiedlichen Federn und Tankkonstruktionen; erzeugt flexible Linien. Die Füllfederhaltertinte ist wasserlöslich.

Tuschezeichner: in vielen Linienstärken erhältlich, wird im graphischen Bereich auch zum Schablonezeichnen benutzt.

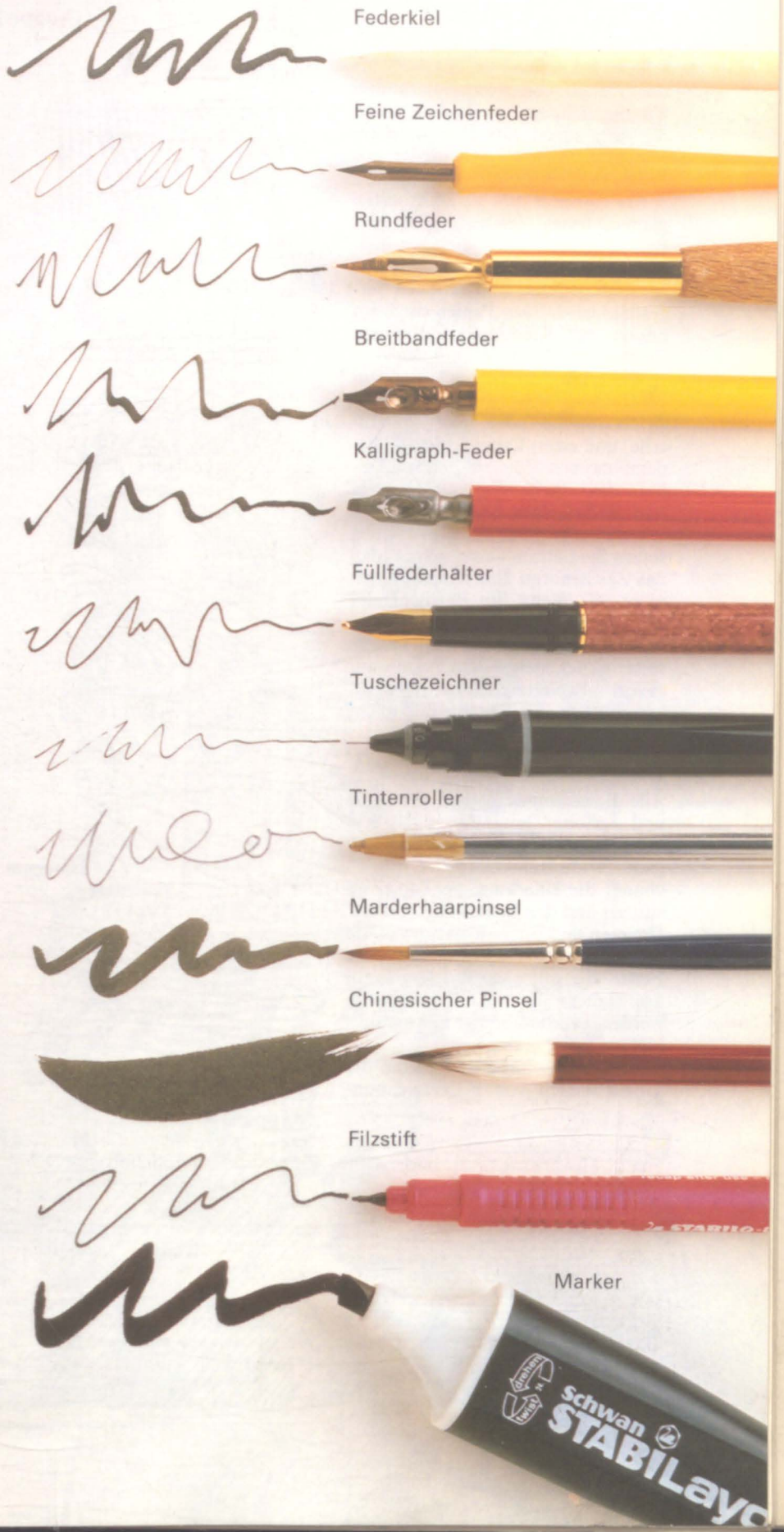
Tintenroller: erzeugt eine gleichförmige Linie.

Marderhaarpinsel: Die besten Qualitätshaarpinsel haben eine feine Spitze, die sich unter Druck verbreitert und so unterschiedliche Linien erzeugt.

Chinesischer Pinsel: Ausdrucksvoll und sehr beliebt, da der traditionelle chinesische Pinsel sämtliche Stricharten ermöglicht.

Filzstifte: Es gibt sie in vielen Formen und Größen; manchmal enthalten sie wasserfeste, manchmal wasserlösliche Tinte. Die Spitzen ergeben eine feste, gleichförmige Linie.

Marker: Mit ihrer breiten, meißelförmigen Spitze werden sie in Federzeichnungen hauptsächlich benutzt, um größere Flächen durchgängig schwarz auszufüllen.



John Suett

Strichübungen

Um ein Gefühl für das Medium Tusche zu bekommen, ist es angesichts der Vielfalt von Federhaltern und Tuschezeichnern am besten, wenn Sie sich zuerst nur eine weichere und eine festere Zeichenfeder aus Stahl mit Halter besorgen.

Als Papier eignet sich am besten glattes, festes Zeichenpapier oder Bristolkarton – ein dickerer Zeichenkarton, der speziell für Federzeichnungen und Illustrationen hergestellt wird. Das Papier wird am besten mit Klebeband auf einem Zeichenbrett befestigt.

Weiterhin brauchen Sie ein Fläschchen wasserfeste schwarze Zeichentusche (oder auch Chinatusche) und einen Lappen, um die Federspitze von Zeit zu Zeit zu säubern, falls die Tusche klumpig wird und die Feder verstopft.

Genau wie beim Bleistiftzeichnen setzen Sie sich am besten so hin, daß das Zeichenbrett Ihnen etwas zugeneigt ist. Wenn Sie Rechtshänder sind, sollte das Licht von links einfallen. Das Gefäß mit der Tusche sollte sicher stehen, am besten auf einem Papiertaschentuch, damit verschüttete Tusche ihr Bild nicht verschmutzen kann.

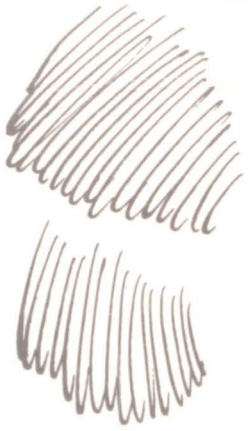
Die richtige Haltung

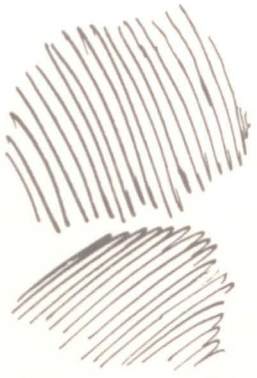
Alle Bewegungen sollten aus Arm und Schulter kommen, nicht wie beim Schreiben aus dem Handgelenk. Widerstehen Sie der Versuchung, die Hand auf das Papier zu stützen und den Federhalter nur mit Daumen und Fingern zu führen. Sie bekommen sonst kein Gefühl für die Feder. Sie sollte nie bis zum Rand des Halters in die Tinte getaucht werden, sondern immer nur bis zum kleinen Loch in der Feder.

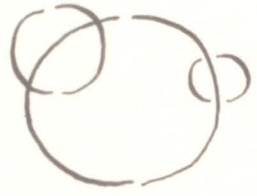
Unsere Strichübungen zeigen die Möglichkeiten von Federzeichnun-

Gruppe A ▼

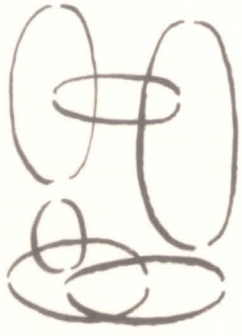
Gruppe B ▶



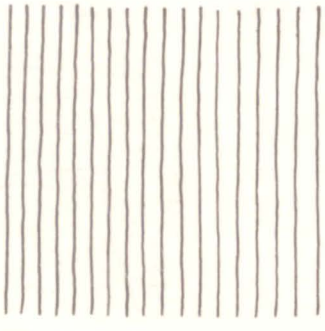




Gruppe C ▶



Gruppe D ▼



gen. Um größere Kontrolle über den Federhalter zu gewinnen, hilft nur Praxis.

Gruppe A: Versuchen Sie, jede Linienart nachzuempfinden. Bewegen Sie den Federhalter dabei mit wechselndem Druck in wellenförmigen, krakeligen, in großzügigen gebogenen und geraden Linien über das Papier. Sie werden bemerken, daß die Feder in einige Richtungen leichter „läuft" als in andere.

Gruppe B: Versuchen Sie sich an diesen Strichen auf die gleiche Art, diesmal jedoch schneller und freier. Beginnen Sie oben, und führen Sie die Feder schräg nach links unten (Linkshänder nach rechts unten): Von einem gewissen Tempo an bildet sich an jedem Strich, da, wo Sie die Feder abheben, um den nächsten anzufangen, ein kleiner Haken.

Gruppe C: Diese Gruppe besteht aus sorgfältig gezeichneten Halbkreisen, die sich zu geschlossenen Kreisformen oder Ovalen zusammensetzen. Eine Hälfte wird linksherum gezeichnet, die andere rechtsherum.

Gruppe D: Die geraden Linien, die zu drei Quadraten angeordnet sind, wurden aus freier Hand gezeichnet. Hierbei müssen der Druck auf die Federspitze und der Abstand zwischen den einzelnen Strichen stets gleich bleiben.

„Plaza Santa Catalina Tomas, Palma, Mallorca" von Paul Hogarth. Feine Stahlfeder und schwarze Tusche auf Bristolkarton. Das Bild lebt vom lockeren, flüssigen Stil dieses brillanten Zeichners und den verschiedenen Strichkombinationen, mit denen er verschiedene Materialien und die Verzierungen der Hausfassade abwechslungsreich gestaltet hat.

Aus „Majorca Observed", 1965, Cassell & Co. London and Doubleday & Co. New York

Lebendige Strukturen

Große, glatte Farbflächen und leere Hintergründe lassen sich durch unregelmäßig aufgetupfte Farbaufträge interessanter gestalten. Man nennt diese Technik „Stupfen".

GESTUPFTE FARBSTRUKTUREN

Wählen Sie ein paar dunkle Farben aus. Malen Sie von jeder Farbe kleine Quadrate (etwa 15 cm) auf Zeichenkarton, und lassen Sie sie trocknen, denn Sie sollen als Untergrund dienen.

Jetzt nehmen Sie hellere Farben, denen Sie etwas Titanweiß beimengen, damit sie besser decken, sowie etwas Acryl-Malmittel, um dickflüssigere Farbe zu erhalten. Jede Farbmischung wird mit einem Borstenpinsel oder Stupfpinsel auf eines der Quadrate gestupft. Dabei entstehen optische Mischungen körnig oder streifig aufgetragener Farbe.

Die besonderen Merkmale „gestupfter" Flächen sind körnig strukturierte Schichten, die an einigen Stellen unterliegende Farbe durchscheinen lassen, sie an anderen völlig abdecken. So entsteht ein schummriger, schleierartiger Effekt.

Die Technik kann auf einer getrockneten Farbschicht wie auf der weißen Leinwand angewendet werden. Die Farbkonsistenz muß jedoch immer deckend sein. Auf diese Weise lassen sich verschiedene Farbschichten zu sehr interessanten optischen Mischungen kombinieren. Die Eigenschaft von Acrylfarbe, schnell zu trocknen, erweist sich dabei als Vorteil: Man kann viele Farbschichten in einer Sitzung übereinander malen. Sie sollten jedoch bedenken, daß gestupfte Acrylfarbe nach dem Trocknen deutlichere Ränder als gestupfte Ölmalerei hinterläßt. Diese spezielle Charakteristik der Acrylfarbe erklärt auch den oft spontanen, fast lässigen Ausdruck von Acrylgemälden.

Töne abwandeln

Immer wenn im Ton einer großen Farbfläche etwas modifiziert werden muß, kann eine andere Farbe darübergestupft werden. Um die gewünschte Wirkung zu erzielen, reicht es oft aus, wenn sich die beiden Farbtöne nur gering voneinander unterscheiden. Das ungleichmäßige, schummrige Aussehen der gestupften Farbe bietet sich zudem zur Darstellung von Sand, Nebel, Wolken oder Schaum an.

Stupfen mit stärkerem Druck eignet sich hervorragend für vom Wind bewegte Bäume, zerzaustes Haar oder auch für die pelzige Haut eines Pfirsichs.

Pinsel und Verdünnungsmittel

Farbe zum Stupfen muß dick, darf aber nicht zäh sein. Die richtige Konsistenz erhält man, wenn die Farbe mit mattem oder glänzendem Acryl-Malmittel verdünnt wird. Wasser als Verdünnungsmittel kommt hierfür nicht in Frage, da es die Farbe gleichzeitig transparent wie Aquarellfarbe erscheinen läßt.

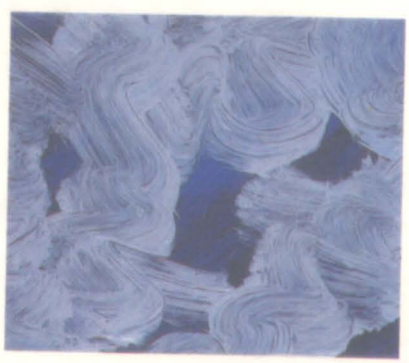
Die besten Pinsel zum Stupfen sind Flachpinsel mit langen Borsten und Katzenzungenpinsel, da sie viel Farbe aufnehmen können. Naturborsten sind Kunstborsten vorzuziehen, da sie federnder und elastischer sind. Es gibt auch spezielle „Stupfpinsel", die Rasierpinseln sehr ähnlich sehen.

Beim Stupfen sollte man den senkrecht gehaltenen Pinsel behutsam vor- und rückwärts bewegen.

DREI ARTEN, DIE FARBE ZU STUPFEN

John Suett

A Weiße Farbe ist mit einem steifen Borstenpinsel locker, aber regelmäßig über einen phthaloblauen Untergrund in Streifen aufgetragen.



B Der Pinsel wird unregelmäßig in alle Richtungen bewegt. Die untere Farbschicht wirkt dadurch belebt und „aufgebrochen".

C Helle Farbe wird gestupft auf dunklen Untergrund. Die Ränder sind zudem für einen gleichmäßigen Verlauf etwas verwischt.

Wenn Sie die Borsten fest auf die Leinwand drücken, entstehen glatte Striche (Beispiel A). Eine Fläche können Sie auch stupfen, indem Sie die Pinselstriche kreuz und quer oder gegeneinander verlaufen lassen (Beispiel B). Probieren Sie am besten aus, welche verschiedenen Effekte Sie mit geraden oder kurvenförmigen Strichen erreichen.

Als Faustregel gilt, die Striche möglichst kurz und entschieden zu setzen, ohne die Farboberfläche zu glätten – denn die Pinselstriche müssen sichtbar bleiben. Je rauher die bürstende Bewegung des Pinsels, desto ungleichmäßiger wird die Struktur.

Da jede Farbschicht schon trokken ist, bevor eine andere daraufgestupft wird und beide sich daher nicht vermischen können, setzen sich Kanten und Ränder verschiedener Farbschichten deutlich ab.

Um dies zu verhindern, haben Acrylmaler verschiedene Möglichkeiten gefunden:

Weiche Übergänge lassen sich erreichen, wenn die Trockenzeit künstlich verlängert wird.

Auflösen ist eine andere Methode: Man löst die trockene Farbfläche mit Malmittel an, wodurch die Ränder der gestupften Striche weicher werden.

Abstufungen: Malen Sie verschiedene Farbschichten so übereinander, daß von jeder darunterliegenden ein schmaler Rand sichtbar bleibt und sich so mehrere abgestufte Streifen ergeben. Aus einiger Entfernung betrachtet, fügen sie sich für das Auge überzeugend zu einem weichen Übergang zusammen.

Verwischen: Wenn Sie mit sehr dikker Farbe arbeiten, können die Ränder mit einem trockenen, sauberen Pinsel noch etwas verwischt werden.

Tip

DIE TROCKENZEIT AUSDEHNEN

Um die Farbe feucht zu halten, besprühen Sie sie mit Wasser aus einer Sprühflasche. Je feiner der Sprühnebel, desto besser, denn große Tropfen können leicht unschöne Flekken auf dem Gemälde hinterlassen.

Verzögerungsmittel können mit Farbe und Malmittel gemischt werden und erlauben Trockenzeiten, je nach Anteil, von einer halben Stunde bis zu einem ganzen Tag. Ihre Wirkung verringert sich jedoch, wenn die Farbe gleichzeitig mit Wasser verdünnt wird. Bei einer dünnen, transparenten Farbschicht bleibt der Verzögerer ohne Wirkung.

Übung: Pfirsiche

Um die pelzige Struktur einer Pfirsichhaut wiederzugeben, ist „Stupfen" eine ideale Technik. Durch das Auftragen der Farben in Schichten wird die weiche Oberfläche der Frucht besonders treffend wiedergegeben. Aquarellpapier betont durch seine rauhe Struktur den körnig-porösen Farbauftrag noch mehr.

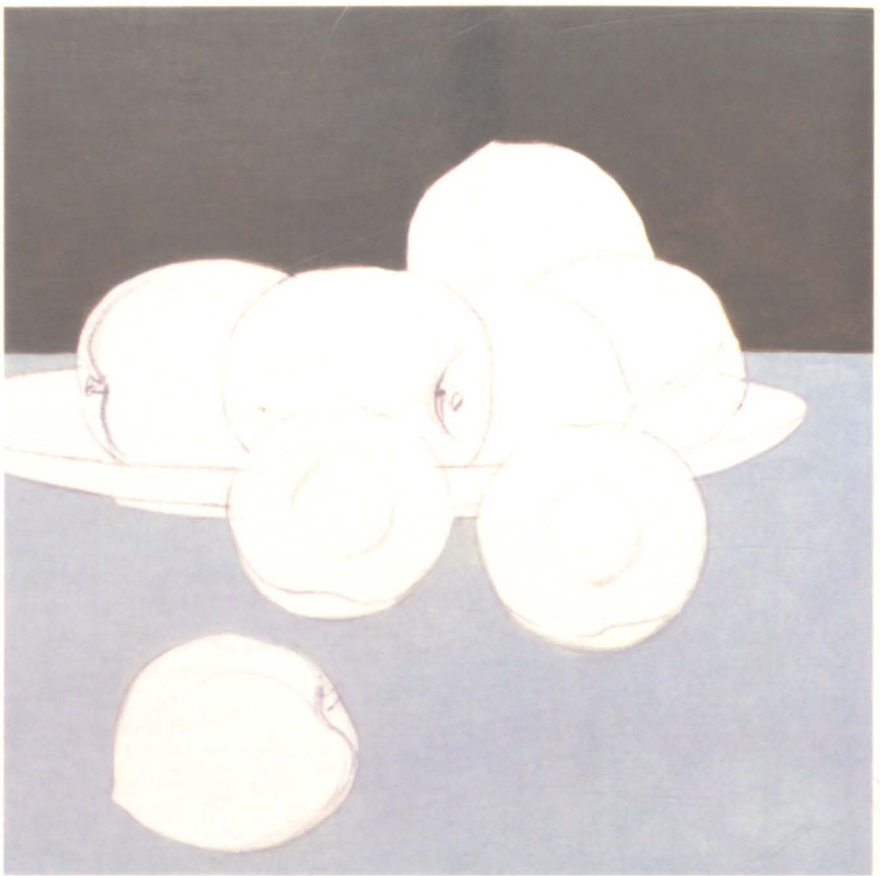
Da das Papier die Acrylfarbe nicht aufsaugt, braucht es nicht grundiert zu werden. Damit es nicht wellt, sollte es jedoch mit Klebeband auf dem Zeichenbrett befestigt werden.

1. Der Hintergrund

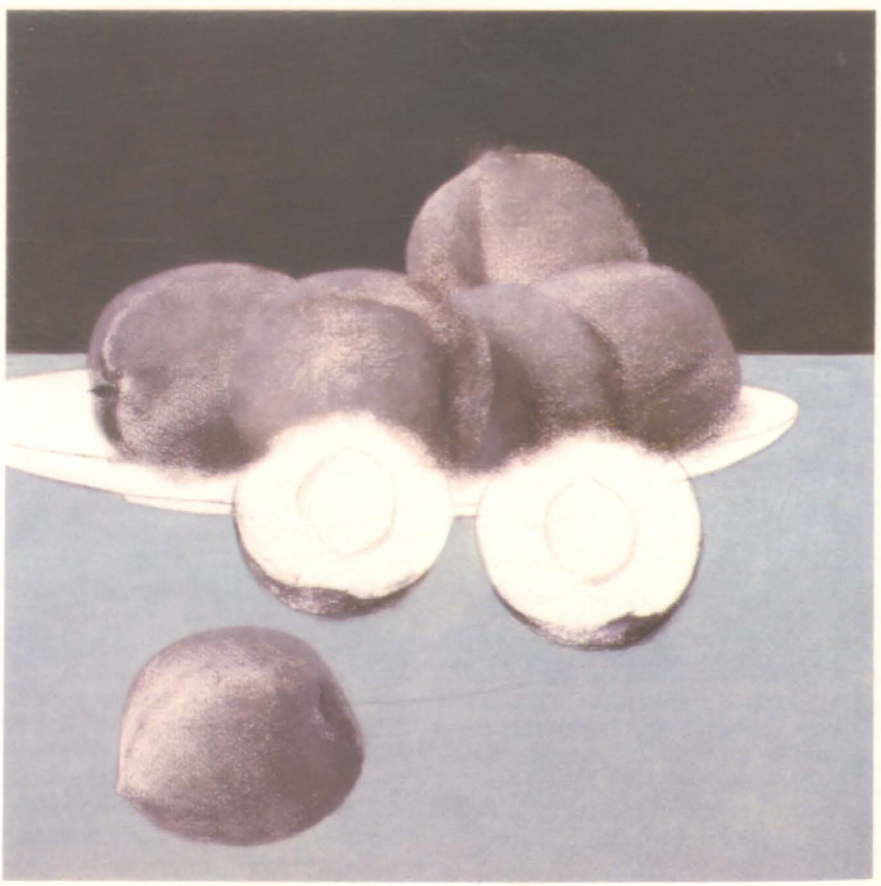
Die Umrisse der Pfirsiche, des Tellers sowie der Tischkante wurden mit Bleistift leicht angedeutet. Mischen Sie Schwarz, Lichten Ocker und ein bißchen Weiß mit einem matten Malmittel zu einer cremigen, flüssigen Konsistenz. Mit einem flachen Marderhaarpinsel bedecken Sie den Hintergrund mit einer glatten, gleichmäßigen Farbschicht. Zur übriggebliebenen Mischung fügen Sie dann ein mittleres Blau (im Handel u. a. unter den Namen: Pariserblau, Helio-Echtblau und Permanentblau dunkel je nach Hersteller erhältlich) und viel Weiß hinzu. Mit dieser Mischung können Sie hervorragend das Tischtuch malen. Um die Streichfähigkeit zu verbessern, sollten Sie der Mischung etwas Malmittel beigeben.

2. Helle und dunkle Flächen

Die richtigen Farbwerte für die Licht- und Schattenflächen finden Sie leichter, wenn Sie die Früchte in einem mittleren Ton untermalen. Damit die Farbe dick bleibt, mischen Sie Siena gebrannt, Ultramarin und Weiß mit nur wenig Malmittel auf der Palette. Um das pelzige Aussehen der Pfirsiche nachzuempfinden, stupfen Sie dann die Farbe mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 8 in kurzen, kleinen Strichen über die Früchte. In den schattigen Bereichen wird die Farbe dicker aufgetragen, während das Papier an den hellen Stellen, die im direkten Licht liegen, noch durchschimmern soll.



1



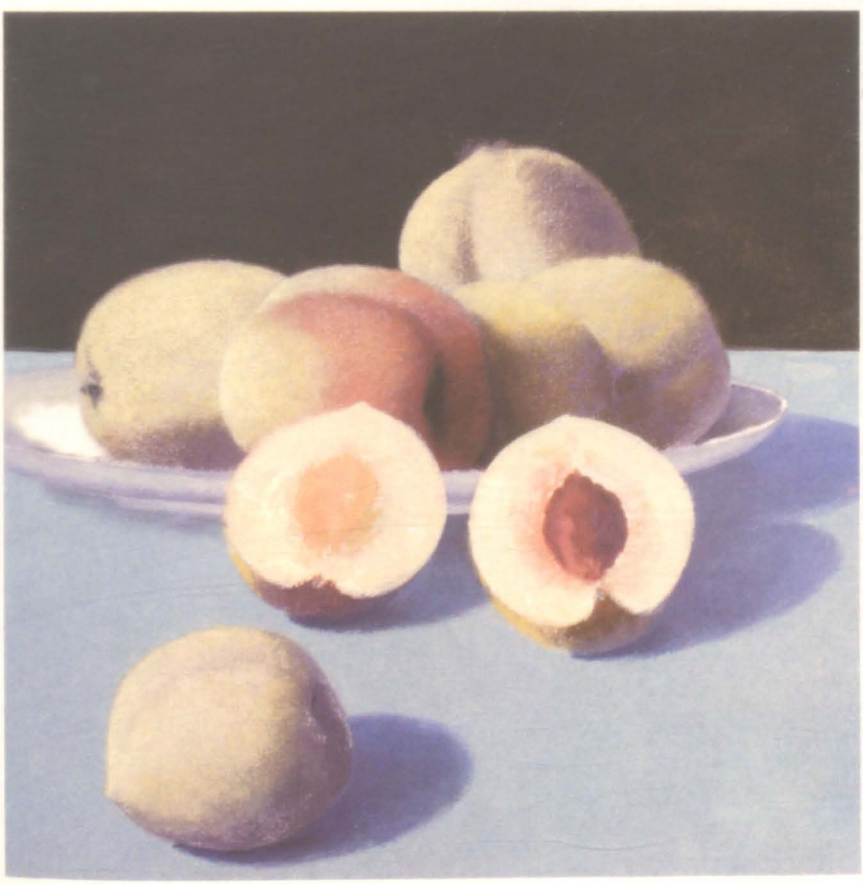
2

3

3. Farben hinzufügen

Jetzt werden die Farben der Früchte ebenso aufgetragen, wie in Schritt 2 beschrieben. Stupfen Sie zuerst eine Mischung aus Lichter Ocker und Weiß auf die lichten Stellen (Lichtflächen) der Pfirsiche, anschließend bekommt der mittlere Pfirsich eine rötliche Färbung aus Krapplack und Weiß. Mit einem trockenen Pinsel ziehen Sie dann etwas Farbe über die Ränder hinaus, so daß sie ein flaumiges Aussehen bekommen.

4



4. Die Töne ausarbeiten

Mit der gleichen gelben Mischung wie in Schritt 3 stupfen Sie jetzt Farbe auf den oberen Bereich der beiden Pfirsiche rechts auf dem Teller und malen damit auch die Unterseiten der beiden Pfirsichhälften aus.

Anschließend werden die Schatten auf allen Früchten mit dem Mischton aus Krapplack und Weiß verstärkt. Geben Sie von diesem Mischton ebenfalls etwas Farbe auf die schattigen Stellen des Tellers. Als nächstes werden aus Krapplack, Ultramarin, Lichtem Ocker und Weiß die Schatten auf dem Tisch gemalt. Stupfen Sie die Ränder mit einem trockenen Pinsel weicher.

Für das Fruchtfleisch des halbierten Pfirsichs nehmen Sie eine Mischung aus Lichtem Ocker, Kadmiumrot hell, Weiß und Ultramarin sowie etwas Malmittel. Das Ganze wird mit einem feinen runden Haarpinsel aufgetragen. Wie auf der Abbildung zu sehen ist, werden einige Stellen mit etwas Ultramarin abgedunkelt, andere mit mehr Weiß aufgehellt.

5. Warme Farbtöne

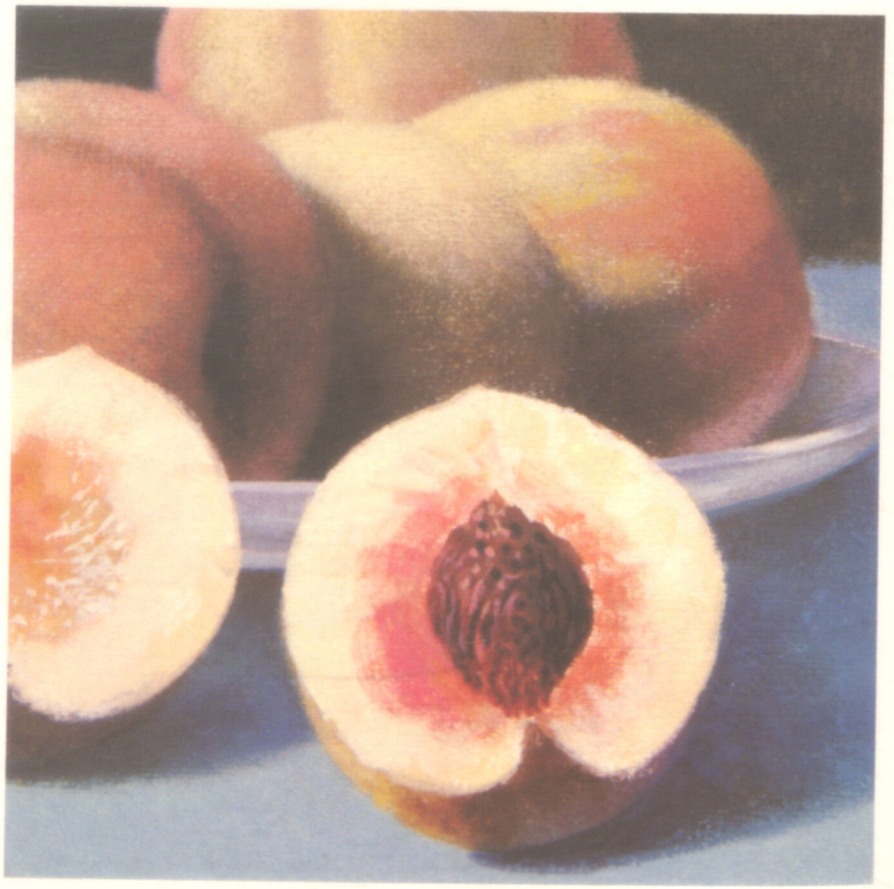
Stupfen Sie nun eine warme Farbmischung aus Krapplack, Lichtem Ocker, Ultramarin und Weiß über die Pfirsiche. Orientieren Sie sich an der Abbildung. Die hellen Stellen werden mit Lichter Ocker und Weiß verstärkt. Dort, wo sich Rot und Gelb treffen, sollten Sie, damit die Farbübergänge weicher werden, die gestupften Striche etwas ineinander verwischen.

5

6. Details ausarbeiten

Für die Detailarbeit an den Innenflächen der beiden Pfirsichhälften brauchen Sie nun etwas flüssigere Farbe. Sie trocknet mit einem härteren Rand als dickere Farbe und läßt sich mit einem feinen runden Haarpinsel am besten auftragen.

Die unregelmäßige Oberfläche des Pfirsichsteins wird mit einem Farbton aus Ultramarin und Siena gebrannt gemalt. Für den warmen roten Rand um den Stein herum nehmen Sie die gleiche Farbmischung wie in Schritt 5 und ziehen, um einen weicheren Effekt zu erzielen, die Farbe über die Ränder des Fruchtsteines hinweg. Die Innenseite der linken Hälfte erhält noch ein paar Farbspuren – die glänzenden Fruchtfasern bestehen aus Weiß mit etwas Lichter Ocker.



6

7

7. Der letzte Schliff

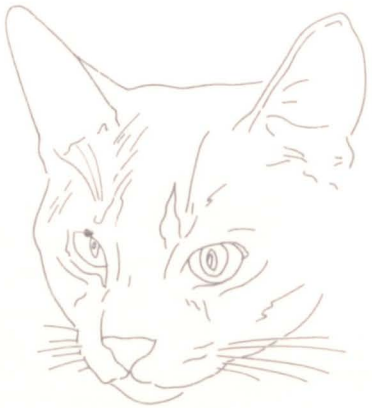
Zu der Farbmischung für die Schatten aus Schritt 4 fügen Sie Weiß hinzu und geben ihr durch mehr Malmittel eine cremige Konsistenz. Um die Form des Tellers zu betonen, tragen Sie die Mischung auf die hellen Innenflächen auf. Mit der Spitze eines runden Haarpinsels malen Sie die Pfirsichstiele und dunkeln die Schatten unter den Früchten auf dem Tisch ab. Sie benutzen hierfür eine Mischung aus Ultramarin und Umbra gebrannt.

Danach sollten Sie Ihr Gemälde aus einiger Distanz betrachten und Ihre Arbeit im Ganzen begutachten. Die feinen Übergänge, die der Künstler Rudy de Reyna ins Bild gebracht hat, sind nicht durch Naß-in-naß-Ineinandermalen verschiedener Farben zustande gekommen, sondern vielmehr durch die vorsichtig nebeneinander gestupften Farbschichten. Zudem wurden die Ränder etwas ineinander verwischt, ein „Kunstgriff", der weiche Übergänge noch begünstigt.

Die Wirkung dieser Technik beruht also auf der Arbeit mit dicker Farbe und leichten gestupften Strichen, so daß sich die Farbe allmählich – Schicht für Schicht – übereinander und nebeneinander aufbaut. Dadurch vermeiden Sie auch harte Ränder und behalten jederzeit eine größtmögliche Kontrolle über die Farbe.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt grob strukturiertes Aquarellpapier, 45 × 45 cm
- Ein etwas größeres Zeichenbrett
- 2,5 cm breites Klebeband
- Einen Katzenzungenpinsel mit Borsten, einen flachen Marderhaarpinsel, drei feine, runde Haarpinsel
- Einen Bleistift
- Eine Palette mit neun Farben: Elfenbeinschwarz, Titanweiß, Lichter Ocker, mittleres Blau, Ultramarin, Gebranntes Siena, Umbra gebrannt, Krapplack und Kadmium hell.
- Mattes Acryl-Malmittel



Howard Cossman

„Schon seit Tausenden von Jahren", so der Künstler, „fasziniert Maler die außerordentliche Beweglichkeit und Grazie der Katze."

„Ich finde, daß Katzen eine erstaunliche Vielfalt von Gesichtsformen, Farbtönen, Musterungen und charakteristischen Körperhaltungen zeigen. Im Gegensatz zu Hunden, die sich in der Größe stark voneinander unterscheiden, sind sich alle Katzen in Größe und Form im Grunde ähnlich.

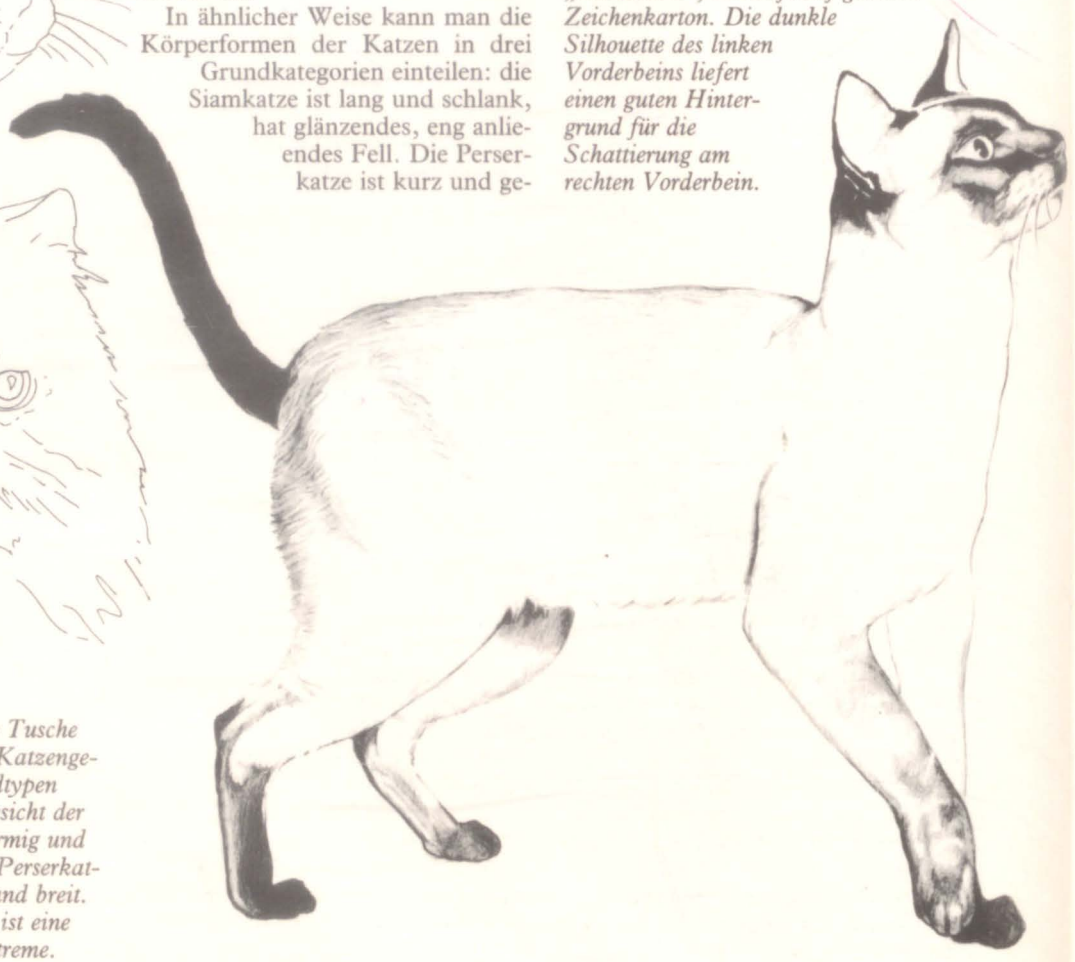
Sie unterscheiden sich jedoch in charakteristischen Einzelheiten. Die Unterschiede sind nicht nur für Katzenliebhaber, sondern auch für uns Maler von Interesse. Die Kopfformen variieren beispielsweise von der langen, keilähnlichen Form der Siamkatze bis zu dem breiteren, runderen Kopf der Perserkatze. Die gewöhnliche kurzhaarige Hauskatze liegt meist zwischen diesen beiden Extremen.

In ähnlicher Weise kann man die Körperformen der Katzen in drei Grundkategorien einteilen: die Siamkatze ist lang und schlank, hat glänzendes, eng anliegendes Fell. Die Perserkatze ist kurz und gedrungen und hat langes, flauschiges Fell. Die kurzhaarige Hauskatze ist mittelgroß, und ihr Fell ist ziemlich dicht. Wenn Sie die Verschiedenartigkeiten der Kopf- und Körperformen bei den einzelnen Katzenfamilien genau beobachten, gelingt es Ihnen sehr viel besser, treffende Abbilder zu schaffen.

Die vornehme Eleganz einer Siamkatze

In meiner Zeichnung wollte ich die elegante, graziöse Körperhaltung der Siamkatze zeigen. Es lag mir daran, die dunklen, samtigen Flächen des Fells, die diese Katzenrasse auszeichnen, besonders hervorzuheben. Um die Konturen und die star-

„Siamkatze", Bleistift auf glattem Zeichenkarton. Die dunkle Silhouette des linken Vorderbeins liefert einen guten Hintergrund für die Schattierung am rechten Vorderbein.



„Gesichtsformen", schwarze Tusche auf glattem Zeichenpapier. Katzengesichter können in drei Grundtypen eingeordnet werden. Das Gesicht der Siamkatze (Mitte) ist keilförmig und läuft spitz zu. Der Kopf der Perserkatze (unten) ist stumpf, rund und breit. Die kurzhaarige Hauskatze ist eine Kombination der beiden Extreme.

„Birmakatze", Bleistift auf glattem Zeichenkarton. Diese einfache Skizze zeigt die Katze in ihrer charakteristischen, entspannten Pose.

ken Helligkeitskontraste der charakteristischen Musterung einzufangen, verwendete ich eine Reihe von Stiften (Stärke H und B) auf glattem Zeichenkarton.

Bleistiftschattierungen sind ein gutes Mittel, um die Musterung des Fells dieser Katze wiederzugeben. Ich finde, daß die harte, glatte Oberfläche des Kartons hervorragend dafür geeignet ist, mit abgestuften Tonwertflächen zu arbeiten, wobei man die Bleistiftstriche ineinander übergehen läßt und so Plastizität auf eindrucksvolle Weise erzeugt.

Die härteren Stifte (Stärke H) verwendete ich, um die hellen Grautöne wiederzugeben, die die Umrisse des Körpers und die Fellstruktur bestimmen. Indem ich feine, gewellte Linien mit verschiedenartigen Strichen in hellem Grau kombinierte, arbeitete ich die hufförmige Kontur der Muskulatur heraus.

Als Gegensatz dazu wählte ich für die dunkelsten Stellen, wie zum Beispiel am Schwanz und der Rückseite der Ohren, einen sehr weichen 6B-Stift. Für alle Flächen und Linien, die Aktion und somit die Grundstimmung der Haltung ausdrücken, wählte ich dunklere B-Gradationen. Durch die längliche, sich verjüngende Kontur der rechten Vorderpfote der Katze wird ihre Körperhaltung betont, die Schattierung am oberen Teil des Beines verleiht dem Bild dieses schönen Tieres zusätzlich Spannung.

Die majestätische Ruhe einer Birmakatze

Bewußt entschied ich mich auch bei dieser Zeichnung für Bleistift und glatten Zeichenkarton. Die Sensibilität dieser Kombination ermöglichte es mir, die grundsätzliche Zartheit des Tons, der zu dem langen, seidigen Fell der Katze gehört, einzufangen. Ich verwendete vor allem H-Stifte, an den dunkelsten Stellen sparsam auch B-Stifte. Zunächst skizzierte ich mit einem 4H-Stift die Grundform.

Um die unregelmäßige Kontur der Haare des liegenden Tieres zu zeigen, deutete ich die Umrißlinie der Rückenpartie leicht an. Für die durchbrochenen Linien und die Tönung von Fell und Schwanz verwendete ich die härteren H-Bleistifte. Hätte ich die kräftigeren B-Töne zu häufig benutzt, so wären die Kontraste zu dominant geworden, was dem hellen und zarten Fell nicht entsprochen hätte. Für die hellsten Schattierungen, wie etwa an den Pfoten, nahm ich einen – immer gut gespitzten – 6H-Stift und übte damit nur ganz geringen Druck aus."

KATZENAUGEN

Wie die beiden Bleistiftzeichnungen auf diesen Seiten zeigen, sind die Augen das ausdrucksvollste Charakteristikum einer Katze. Sie sollten mit Sorgfalt gezeichnet werden. Eine Katze drückt ihr Behagen aus, indem sie die Augen öffnet und schließt, Beunruhigung, indem sie die Augen weit aufreißt.

Wenn Sie die Augen der Katze malen, sollten Sie versuchen, den Eindruck einer Kugel, die tief in der Augenhöhle liegt, zu schaffen. Die Oberfläche des Auges reflektiert sehr stark und sollte deshalb so wiedergegeben werden, daß sie an einigen Stellen Lichtflecken und Spiegelungen aufzufangen scheinen. Denken Sie außerdem daran, daß das Auge, obwohl es an und für sich kugelförmig ist, dennoch eher oval oder mandelförmig erscheinen kann, je nachdem, zu welcher Rasse die gemalte Katze gehört.

Morgenlicht

Für eine Landschaft in weichem Licht ist die Naß-in-naß-Technik ideal.

Der harmonische, friedvolle Eindruck einer Landschaft, die im sanften Morgenlicht zu erwachen scheint, wird vor allem von ineinanderfließenden Farben vermittelt. Verdünnen Sie die Farben für diesen Effekt mit viel Öl, aber wenig Terpentin.

Fertigen Sie zu Ihrer Orientierung eine grobe Skizze der Landschaft an, und heften Sie sie an die Staffelei, damit Sie beim Malen ab und zu einen Blick darauf werfen können.

1. Die erste Farbschicht

Mischen Sie Ihre Farben auf der Palette – Sie benötigen verschiedene Mischverhältnisse aus Ultramarin, Phthaloblau, Kadmiumrot, Kadmiumgelb und Lichter Ocker, die mit viel Weiß aufgehellt werden. Orientieren Sie sich, wenn Sie sich unsicher sind, an der Abbildung. Vermalen Sie die Farbtöne über die gesamte Leinwand, und lassen Sie sie ineinanderfließen und sich vermischen. Ihre Plazierung sollte dem Motiv entsprechen – kühle, wäßrige Töne setzen Sie an den unteren Bildrand, eine hell leuchtende Fläche in die Mitte des Himmels. Mischen Sie anschließend weitere Farben in die feuchte Farbe auf der Leinwand. Weiche, etwas trübe Pinselstriche in Kadmiumrot und -orange erscheinen am Himmel und spiegeln sich auf der Wasserfläche. Verdunkeln Sie das Wasser mit etwas Phthaloblau, aber Vorsicht – es ist eine sehr kräftige Farbe!

2. Der Berg

Obwohl noch keine klar definierten Formen zu erkennen sind, zeichnen sich Himmel und Wasser bereits auf dem Bild ab. Nun kann die erste deutlich erkennbare Form – der Berg in der Ferne – gemalt werden. Seine Farbe besteht aus Ultramarin, Krapplack dunkel und etwas Weiß. Die Töne werden zuerst auf der Palette gemischt und dann vorsichtig mit langen, waagerechten Pinselstrichen in die frischen Farben auf der Leinwand eingefügt.

1

2

3

3. Das Laubwerk

Mischen Sie Siena gebrannt, Chromoxidgrün feurig und eine Spur Kadmiumorange auf der Palette, und malen Sie damit die dicht bewachsene Insel im Mittelgrund. Mit ein paar Strichen der gleichen Farbe können Sie auch ihre Spiegelung im Wasser andeuten. Jetzt mischen Sie Umbra gebrannt, Ultramarin und Chromoxidgrün feurig und malen damit die dunkle Silhouette der Insel links im Bild sowie ihre Spiegelung und das dunkle Laubwerk darüber. Ihre Farben vermischen sich mit dem ersten Farbauftrag.

Um glänzende Spuren auf dem Wasser darzustellen, fügen Sie mit einem kleinen Pinsel waagerechte Striche in Lichter Ocker und Weiß hinzu.

4

4. Formen vervollständigen

Die Formdetails des Baums und der Insel sind mit dicken Strichen einer Farbmischung aus Ultramarin, Chromoxidgrün feurig und etwas Kadmiumorange für die wärmeren Töne angedeutet. Verlängern Sie die Insel ganz nach Ihrem Empfinden noch etwas ins Wasser hinein, und dunkeln Sie ihren Farbton ab, bis er zu dem des Baums paßt. Einige Streifen Cölinblau, Chromoxidgrün feurig und Weiß auf der Wasseroberfläche deuten Lichtreflexe an.

Tip

FARBE FEUCHT HALTEN

Bestimmte Öle, wie z. B. Walnußöl, können die Trockenzeit erheblich verlängern. Noch besser eignet sich Lavendelöl dazu, es ist allerdings recht teuer. Sie können jedoch beide Öle miteinander mischen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Präparierte Leinwand (40 cm × 50 cm)
- Flache Borsten- und Haarpinsel Nr. 10 aus Marderhaar (oder einer Mischung) sowie einen runden Marderhaarpinsel Nr. 7
- Eine Palette von zwölf Farben: Titanweiß, Chromoxidgrün feurig, Phthaloblau, Ultramarin, Cölinblau, Krapplack dunkel, Kadmiumrot, Kadmiumorange, Kadmiumgelb, Lichter Ocker, Siena gebrannt und Umbra gebrannt.

5. Kniffe und Feinheiten

Um den Ton des Himmels aufzuhellen, wird noch mehr Lichter Ocker und Weiß in die feuchte Grundschicht gemalt. Für die etwas dunkleren Wolken besteht die Farbmischung aus Cölinblau, Krapplack dunkel und Weiß. Malen Sie sie so, daß ihre verschwommenen Umrisse mit dem Untergrund verschmelzen. Mischen Sie noch etwas Umbra gebrannt hinzu, und malen Sie damit die transparenten Farbflächen des Laubwerks für die schlanke Birke rechts. Auch diese Farbe vermischt sich mit dem darunterliegenden Farbton des Himmels. Für die feinen Linien des Stammes und der Zweige benutzen Sie am besten einen Rundpinsel Nr. 7 aus Marderhaar und Siena gebrannt mit Ultramarin. Die Spiegelung können Sie mit Zick-Zacklinien andeuten.

Um das warme Sonnenlicht wiederzugeben, werden Kadmiumrot und Kadmiumgelb auf der Palette gemischt. Mit einem kleinen Borstenpinsel bekommen nun die Ränder des Baumes links einige Spuren dieser Mischung, ebenso das Gras der Insel im Vordergrund und die Büsche auf der mittleren Insel.

Weil so viele Farben direkt auf der Leinwand ineinandergemalt werden, entsteht eine Harmonie der Farben, die die Wirkung des ganzen Bildes bestimmt. Alle später hinzugefügten Farben verfließen mit dem feuchten Farbauftrag der ersten Schicht. Auf diese Weise entsteht eine einheitliche Farbstimmung. Einzelne Pinselstriche, die auf die Farbschichten gemalt werden, bekommen eine weiche Qualität.

Setzen Sie die Striche dennoch vorsichtig – wenn Sie das Bild zu sehr überarbeiten müssen, können Sie den zarten Effekt der verlaufenden Farben leicht zerstören. Die Naß-in-naß-Technik empfiehlt sich für alle Bilder, die spontan und lebendig aussehen sollen.

5

Leinwände

Die Auswahl der richtigen Leinwand, seit Jahrhunderten der beliebteste Maluntergrund, mag anfänglich etwas schwierig erscheinen. In Fachgeschäften für Künstlerbedarf gibt es Leinwand verschiedener Stärke und Qualität fertig aufgeklebt auf Pappe, auf Keilrahmen gespannt oder als Meterware. Da die Preisunterschiede beträchtlich sind, kann das Wissen darum, was Sie tatsächlich brauchen, Ihren Geldbeutel enorm schonen.

Aus welchem Material besteht Leinwand?
Leinwände werden entweder aus reinem Leinen oder aus Baumwolle hergestellt. Das Material wirkt sich auf die Haltbarkeit, die Gleichmäßigkeit der Struktur, die Festigkeit und nicht zuletzt auf den Preis aus.

Die beste und gleichzeitig teuerste Leinwand ist aus reinem Leinen. Sie zeichnet sich durch eine gleichmäßige Struktur ohne Knötchen aus. Sie ist äußerst haltbar und verliert, einmal auf den Rahmen gespannt, ihre Straffheit nicht.

Baumwolleinwand ist etwa um die Hälfte billiger und liefert einen durchaus guten Malgrund. Sie ist in verschiedenen Stärken und Qualitäten erhältlich. Am besten eignet sich „Nessel" von fester Qualität.

Ist die feinste Leinwandstruktur auch die beste?
Ob Sie sich für eine feine, mittlere oder sehr grobe Struktur entscheiden, hängt von Ihrem persönlichen Malstil und Geschmack ab. Für eine großflächige und großzügige Pinselarbeit eignet sich eine grobe Leinwand besser. Für feine, detaillierte Pinselarbeit empfiehlt sich jedoch eine glatte Webstruktur.

Welche Vorzüge bieten Keilrahmen?
Zum Experimentieren eignet sich auf Pappe geklebte Leinwand am besten. Sie ist recht preiswert, leicht und stabil und läßt sich besonders gut transportieren. Die Malpappen gibt es in Größen von 12 cm × 18 cm bis zu 60 cm × 90 cm in verschiedenen Strukturen.

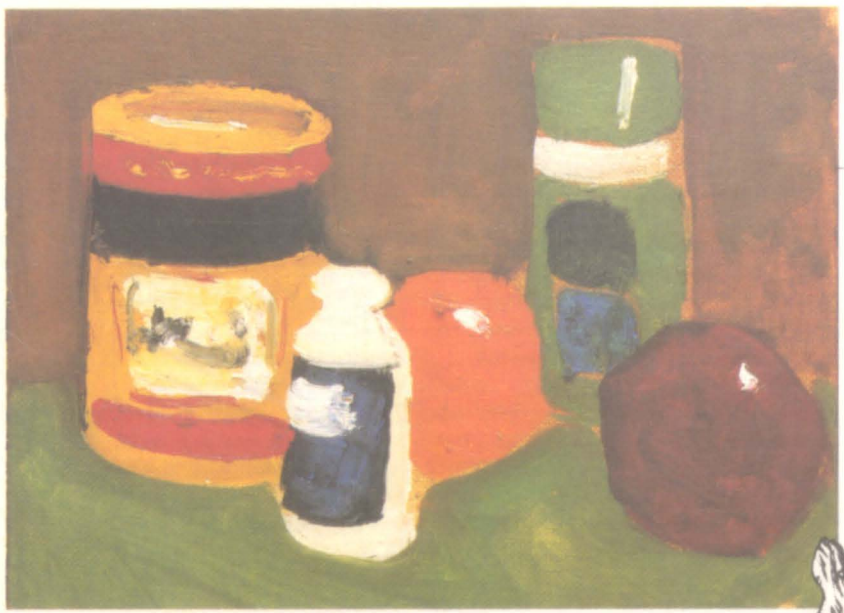
Keilrahmen bestehen aus vier zusammengesetzten Holzleisten, die mit Keilen zusammengefügt sind. Das hat den Vorteil, daß man die Leinwand nachspannen kann, falls sie an Spannung verlieren sollte. Auf Keilrahmen gezogene Leinwand gibt beim Malen ein wenig nach und beeinflußt so die Pinselführung. Auch nimmt sie Farbe besser auf als ein fester Untergrund. Bespannte Keilrahmen sind meist schon grundiert. Zwar können Sie acrylgrundierte Leinwand auch für Ölfarbe benutzen, aber Acrylfarbe vermalt sich nicht sehr gut auf Leinwand, die für Öl grundiert wurde.

Welche Leinwandformate sind am gebräuchlichsten?
Sie sollten Bildmaße wählen, die einem Quadrat nahe kommen – (z. B. 40 cm × 50 cm, 50 cm × 60 cm, 60 cm × 75 cm), da diese Formate viel Freiheit für die Bildkomposition lassen. Sie werden auch als die „Klassischen Formate" der Malerei bezeichnet.

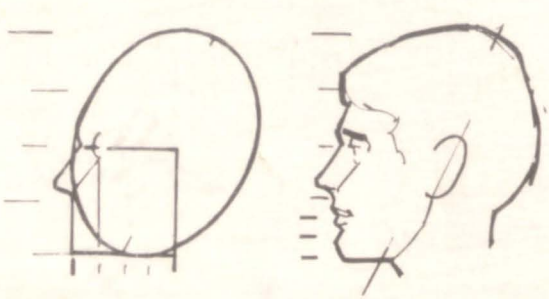
Kann man eine gebrauchte Leinwand übermalen?
Nicht fertiggestellte Gemälde sollte man ganz durchtrocknen lassen (sechs Monate). Dann kann man sie abschmirgeln und wieder benutzen.

Die Wirkung eines Bildes wird durch die Leinwandstruktur betont.

Vorschau auf Heft 8



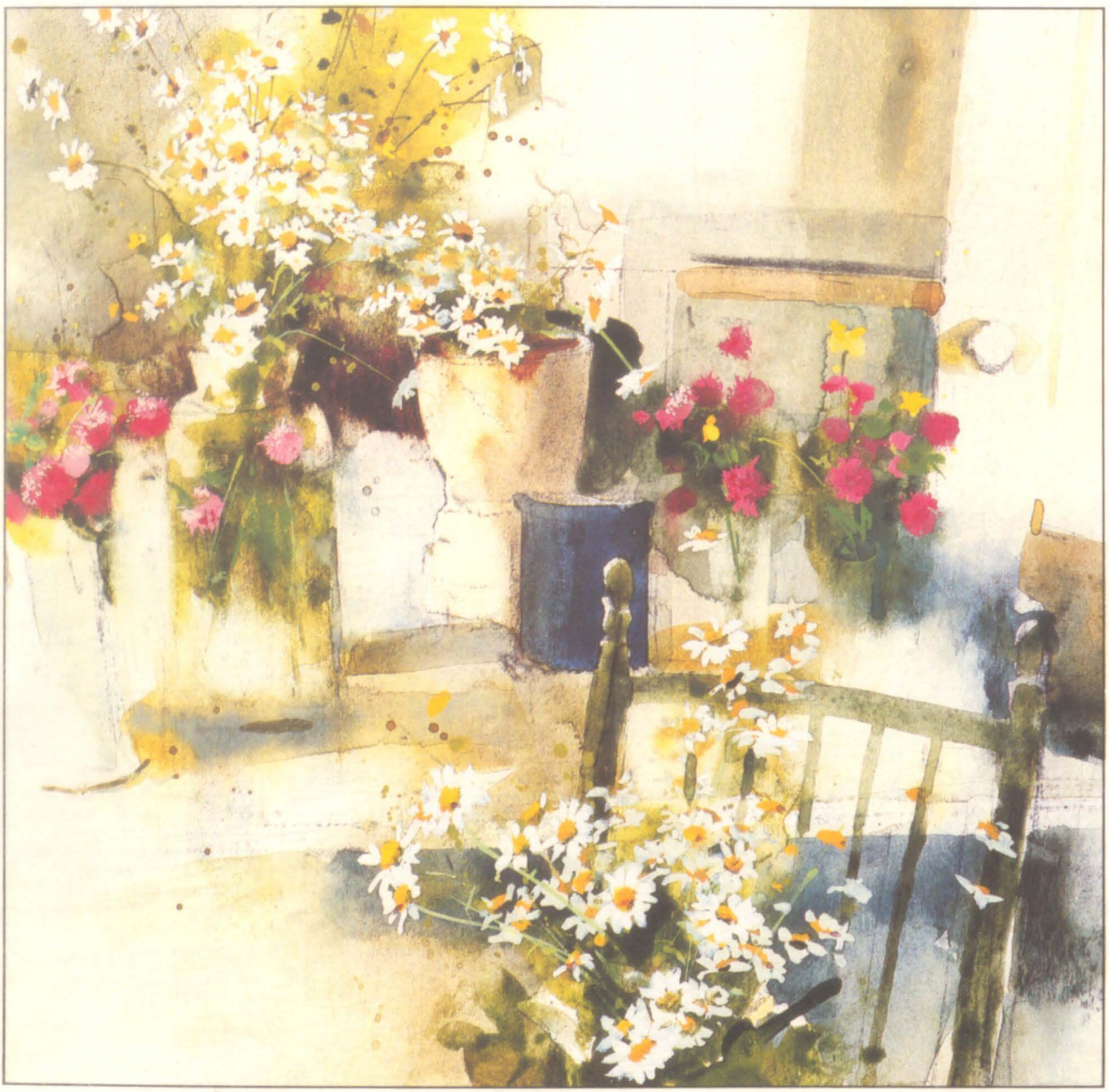
Trotz einer bunten Farbmischung kann ein Gemälde langweilig wirken. Denn viele unterschiedliche Farbtöne haben fast gleiche Helligkeitswerte. In **ÖLMALEREI** zeigen wir Ihnen, wie Sie Monotonie durch interessante Hell-Dunkel-Kontraste vermeiden können und Sie Ihre Augen mittels einer Schwarz-Weiß-Skala so trainieren, daß Sie die Helligkeitswerte von Farben schon bald ohne Hilfsmittel einschätzen können.
Daß sich Tonflächen in **TUSCHE** dazu eignen, Tiefe wie in unserer „Kamelskizze" zu erzeugen, verdeutlichen wir Ihnen an verschiedensten Beispielen.
Irgendwann spürt jeder Künstler den Drang, sich an Gesichtern und Portraits zu versuchen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** zeigen wir Ihnen diesmal, worauf Sie achten müssen, damit Sie Ihr Resultat auch zufriedenstellt. Wenige wichtige Tips reichen aus, um die „typischen" Fehler von vornherein zu vermeiden.
Mit einem herrlichen Aquarell erwartet uns diesmal Philip Jamison **IM ATELIER**.



DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen



Heft 8

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 8

AQUARELL	
Die Trockenpinseltechnik	197
Strukturen nachempfinden	200
TUSCHE	
Tonflächen mit Tusche	202
Kombinierte Zeichentechniken	204
Tonflächen hervorheben	205
ÖLMALEREI	
Farbige Tonwerte	206
Übung: Landschaft mit Tonwertkontrasten	208
BUNTSTIFTE	
Formen aus farbigen Linien	212
Übung: Grüne Äpfel	213
ACRYL	
Aquarell-Techniken in Acryl	216
IM ATELIER	
Philip Jamison	218
SEHEN UND VERSTEHEN	
Den menschlichen Kopf zeichnen	220
Plastizität in Portraits	222
Proportionen messen	224
MATERIALKUNDE	
Acrylfarben	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

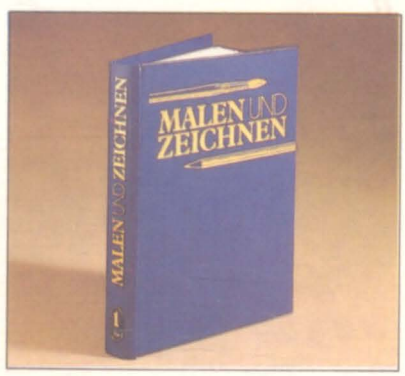
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 218, 219 Philip Jamison; 197–199 Richard Bolton; 200, 201 Zoltan Szabo; 202, 204, 205, 223 Harry Borgman; 203 Henry C. Pitz; 206, 207 Charles Reid; 212–215 Bet Borgeson; 216 Wendon Blake; 220, 221 Rudy de Reyna; 220, 222 Douglas Graves; U 3 mi frdl. Gen. Fa. LUKAS Bildmaterial auf den Seiten 208–211 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH, Schwäbisch Hall

Die Trockenpinseltechnik

Aquarellmaler bedienen sich dieser Technik sehr gern, da sie die Möglichkeit bietet, den Anschein einer detaillierten Darstellung zu erwecken, ohne jedoch wirklich detailliert gemalt werden zu müssen.

Das Aquarell „Altes Wagenrad" von Richard Bolton fasziniert durch die ungemein überzeugende Darstellung des Verfallprozesses alten Materials. Für die Umsetzung seiner Idee nutzte der Künstler die Trockenpinseltechnik.

Stricheln – Diese Technik bietet sich z. B. für die Darstellung von Grasstoppeln an. Für lange Grashalme verwendet man einen mit viel Farbe getränkten Pinsel und vermindert den Druck, während man den Pinsel nach oben führt.

Tupfen – Sehr kleine Farbtupfer, mit trockenem Pinsel aufgetragen, deuten die unebene Oberfläche eines gepflügten Feldes an.

Furchen – Rollt man den Pinsel mit der Seite über das Papier, so ergibt sich eine Furchenwirkung. In Kombination mit einer geschwungenen Bewegung erhält man überzeugend wirkende Webstrukturen.

Schmieren – Diese fast kalligraphisch anmutenden Striche eignen sich durchaus, um einen Holzzaun oder einige dürre Äste im Hintergrund darzustellen.

Die Trockenpinseltechnik ist ein Verfahren, bei dem die Aquarell-Farbe mit sehr wenig oder völlig ohne Wasser direkt auf trockenes rauhes Aquarellpapier aufgetragen wird. Die Farbpartikel bleiben überwiegend an den erhöhten Stellen der Papierkörnung haften, so daß die Vertiefungen mehr oder weniger weiß bleiben.

Pinselstriche, die in dieser Technik ausgeführt werden, haben eine faszinierend rauhe Qualität. Sie eignet sich ideal zur Darstellung bestimmter Oberflächenstrukturen wie zum Beispiel der von Baumrinde, Holz, Gräsern und Laubwerk.

Die gegenüberliegende Abbildung lebt von einem reizvollen Kontrast zwischen der, in der Trockenpinseltechnik flüchtig gemalten Oberfläche der Tür und der sehr detaillierten Wiedergabe des Türgriffs und des Vorhängeschlosses. Das Bild wurde vergrößert abgebildet, um die wichtige Rolle der Textur des Papiers bei diesem Verfahren besser zu veranschaulichen.

Erste Malversuche

Versuchen Sie zur Übung zunächst, einige der abgebildeten Pinselstriche nachzuvollziehen. Benutzen Sie ein leichtes, rauhes Aquarellpapier. Je größer Ihre Auswahl an verschieden großen und unterschiedlich geformten Pinseln ist, desto mehr können Sie Ihre Pinselstriche variieren.

Geben Sie einen Klecks Farbe auf Ihre Palette. Tauchen Sie den Pinsel ins Wasser, und drücken Sie ihn in einem Stofflappen aus, so daß er nur noch feucht und nicht naß ist. Nehmen Sie nun etwas Farbe mit dem Pinsel auf. Halten Sie den Pinsel in einem Winkel von 45 Grad, und führen Sie ihn in schnellen, gleichmäßigen Strichen leicht über das Papier.

Weitere Anregungen

Laubwerk: Mit der Pinselspitze nehmen Sie etwas Farbe auf und tupfen sie vorsichtig auf das Papier.
Holzstrukturen: Benutzen Sie einen sehr trockenen Pinsel, und führen Sie ihn mit unterschiedlichem Druck leicht über das Papier.
Wasser: Hierfür benutzen Sie etwas dünnere Farbe und tragen sie zügig mit langen, aber leichten Pinselstrichen auf. Auf diese Weise entstehen kleine weiße Zwischenräume, die aussehen wie schimmerndes Licht auf einer Wasseroberfläche.

Die vielfältigen Möglichkeiten, die die Trockenpinseltechnik bietet, zeigt diese meisterhafte Studie einer verwitterten Stalltür von Richard Bolton.

Strukturen nachempfinden

Schnell und entschlossen geführte Pinselstriche spielen in der Aquarellmalerei eine wichtige Rolle. Je mehr und je länger Sie an einem Aquarell „herumwerkeln", desto leichter kann es Ihnen passieren, daß der Glanz und die Spontanität des Bildes verlorengehen. Die Trockenpinseltechnik ist von großem Wert. Sie vermittelt den Eindruck einer sehr detaillierten Ausarbeitung, ohne dabei überladen zu wirken. Gerade in der Landschaftsmalerei, wo sich die Vielseitigkeit des trockenen Pinsels zeigt, wird dies besonders deutlich. Die Pinselstriche sind kühn, ausdrucksstark und voller Bewegung aber dennoch filigran.

Geht man mit dem Pinsel in dieser Technik über eine bereits trockene Farbfläche, so kann man, weil die erste Farbe durch die Pinselstriche hindurch sichtbar bleibt, einen Hauch von Transparenz erzeugen. Häufig angewendet wird die Trokkenpinseltechnik, um die feinen Adern eines Blattes oder den zarten Flaum auf einem Blumenblatt zu malen. Das Hinzufügen selbst kleiner Partien in dieser Technik kann eine dramatische Veränderung der Raumwirkung hervorrufen. Eine Schärfentrennung zwischen Hinter- und Vordergrund erhält Ihr Bild, wenn Sie die Technik erst anwenden, nachdem der Hintergrund getrocknet ist. Im gegenüberliegenden Bild kontrastieren die scharf umrissenen, in der Trockenpinseltechnik gemalten Details im Vordergrund mit den zart verschwommenen Hintergrundfarben, so daß ein besonderer Eindruck von Raumtiefe entsteht.

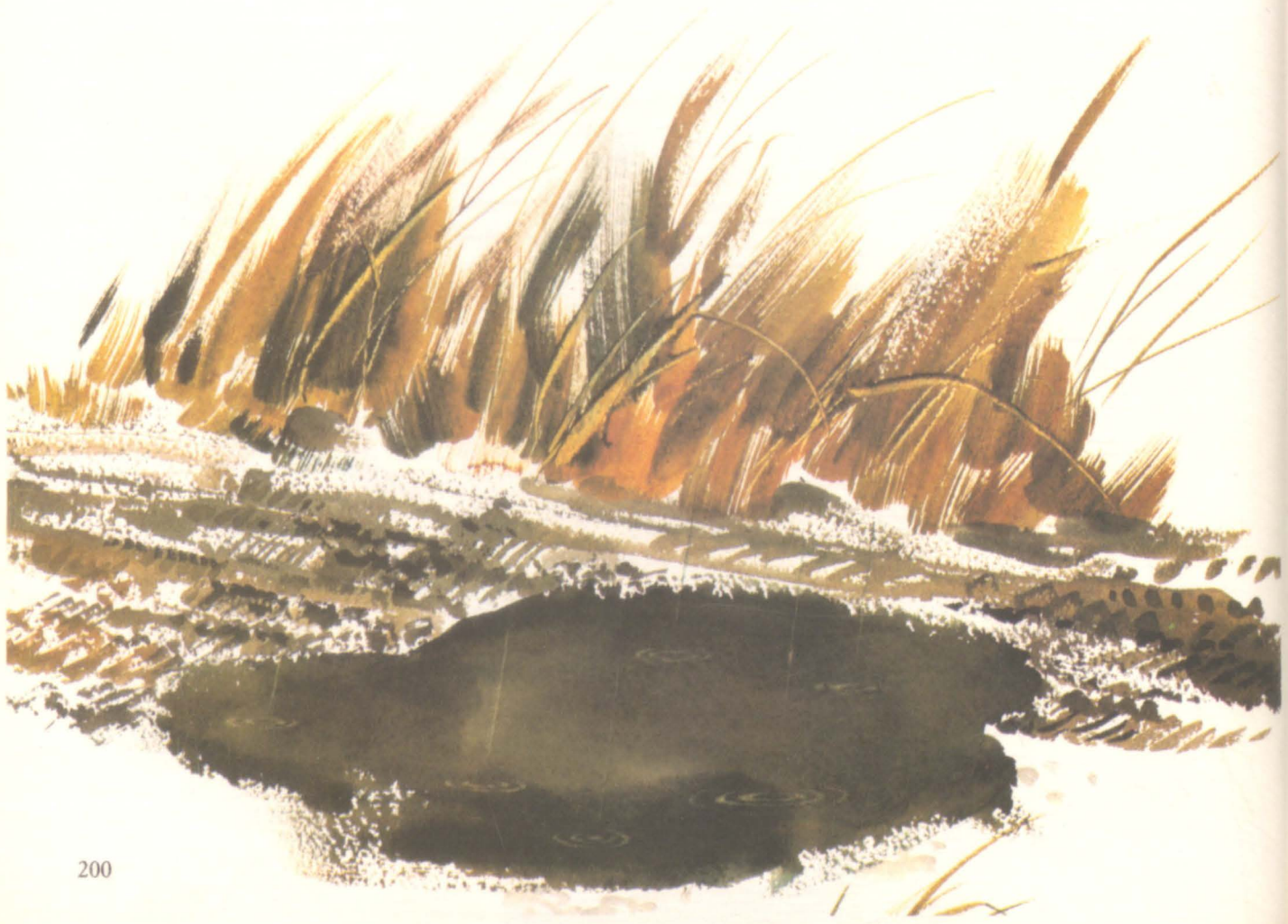
Gezielter Zufall

Stellen Sie sich beim Malen in der Trockenpinseltechnik einfach vor, Sie würden mit dem Pinsel „zeichnen". Erzwingen Sie die Wirkung nicht, indem Sie mühevoll daran arbeiten. Führen Sie den Pinsel mit denselben schnellen, sicheren Strichen über das Papier, wie Sie dies bei einer Bleistiftskizze tun würden. Ein Teil des Vergnügens beim Aquarellieren besteht darin, daß durch eine scheinbar zufällige Technik oft eine detaillierte und einfühlsame Darstellung entstehen kann. Um dieselbe Wirkung zu erzielen, bedürfte es in einer anderen Maltechnik möglicherweise Stunden sorgfältigster und übergenauer Feinarbeit.

CHINESISCHE PINSEL

Gute Künstlerbedarf-Fachgeschäfte führen chinesische Pinsel in ihrem Sortiment. Diese Pinsel sind aus Ziegen- oder Dachshaar und einem Bambusrohr hergestellt.
Ihre Anschaffung ist lohnend, weil sie billiger als die üblichen Aquarellpinsel und sehr vielfältig verwendbar sind. Die recht groben, kräftigen Borsten eignen sich hervorragend sowohl für Arbeiten mit dem trockenen Pinsel als auch für die Ausführung sehr feiner, zarter Linien.

Hier bediente sich der Künstler der Trockenpinseltechnik, um die Bewegung der Grasbüschel festzuhalten.



„Einsamer Darsteller" von Zoltan Szabo, 38 cm × 56 cm. Detail links.

In seinem Aquarell „Einsamer Darsteller" verbindet Zoltan Szabo eine sanfte Beleuchtung mit der lebhaften Struktur der Trockenpinseltechnik. Er beginnt, indem er Kadmiumgelb und etwas Chromoxidgrün feurig für die satte Farbe des üppigen Grases anmischt. Dann fügt er, um die dunklen Rottannen zu malen, Siena gebrannt hinzu.

Die Birke besteht aus unterschiedlichen Mischungen von Siena gebrannt, Kadmiumgelb und Chromoxidgrün feurig. Diese Farben werden auf der dem Licht zugewandten Seite mit viel Wasser verdünnt. Solange die Farbe noch feucht ist, werden die Strukturen der Baumrinde und der Einkerbungen vorsichtig modelliert.

Letzte Feinheiten werden dann mit trockenen Pinselstrichen ausgeführt, wie es der vergrößerte Ausschnitt links zeigt. Kurze horizontale Tupfer mit Umbra natur deuten die Struktur der Baumrinde an, während die spitzen Grashalme am Fuß des Baumstammes durch langgezogene, nach oben geführte Striche entstehen.

Tonflächen mit Tusche

Tusche und Feder eignen sich nicht nur zum Zeichnen von Umrissen, auch Tonflächen lassen sich eindrucksvoll wiedergeben.

Da es keine „graue" Tinte gibt, sondern nur die beiden Extreme, weißes Papier und tiefes Schwarz, stellt sich die Frage, wie man mit reiner schwarzer Tusche unterschiedliche Töne erreicht. Natürlich kann, um Tonflächen anzulegen, Tusche mit Wasser verdünnt und mit einem Pinsel aufgetragen werden, aber das gehört schon nicht mehr in den Bereich einer echten Federzeichnung.

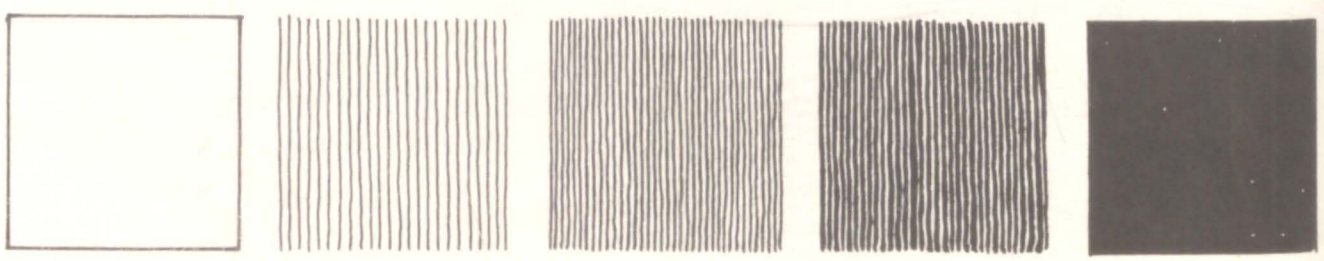
Harry Borgman, der Künstler in unserem Bildbeispiel, begrenzte die Tonskala seines Motivs auf nur fünf Helligkeitsstufen: von Weiß über drei Grautöne bis zu Schwarz. Aus diesem Ansatz läßt sich eine wichtige Regel für Federzeichnungen ableiten: Je weniger Tonwerte sie enthalten, umso leichter fällt es, zwischen ihnen zu unterscheiden.

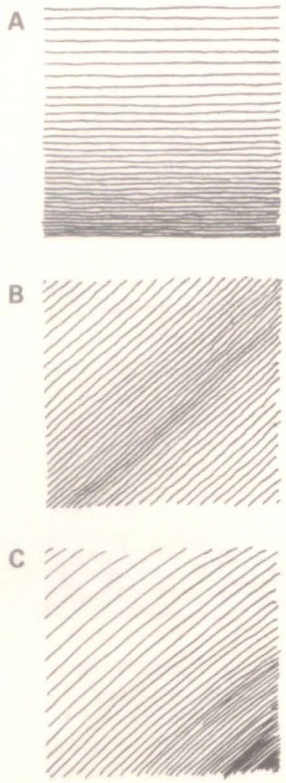
Ferner wählte der Künstler einfache gerade Linien, um die Töne auszudrücken. Das hellste Grau zeichnete er (auf den Arbeitskitteln der Männer) mit gleichmäßigen, parallelen Linien und die beiden dunkleren Tonwerte durch kreuzweises Darüberzeichnen im rechten Winkel.

Die unten abgebildeten Quadrate zeigen, wie viele verschiedene Tonwerte man erzeugen kann, indem man Linien dicker zeichnet. Üben

Eine Zeichnung von Harry Borgman in Tusche auf Bristolkarton. Borgman entschied sich für eine gerade Kreuzschraffurtechnik, für die er ein Lineal verwendete. Durch gebrochene und dicke Linien wird an einigen Stellen mehr Vielfalt erreicht. Die völlig schwarzen Flächen setzte er mit einem kleinen Haarpinsel ein.

Eine Skala von fünf Tönen: Die Schattierungen wurden aus freier Hand gezeichnet und durch die von Quadrat zu Quadrat zunehmende Dicke der parallelen Linien dunkler.





Eine Bauernhofszene, in der Töne durch einfache, parallel gezeichnete Linien von unterschiedlicher Dicke und Länge dargestellt wurden.

Sie selbst solche Quadrate, und achten Sie darauf, daß Ihr Druck auf die Federspitze gleichmäßig bleibt!

Nachdem Sie etwas Routine gewonnen haben, besteht der nächste Schritt darin, den Ton innerhalb eines Quadrates zu variieren.

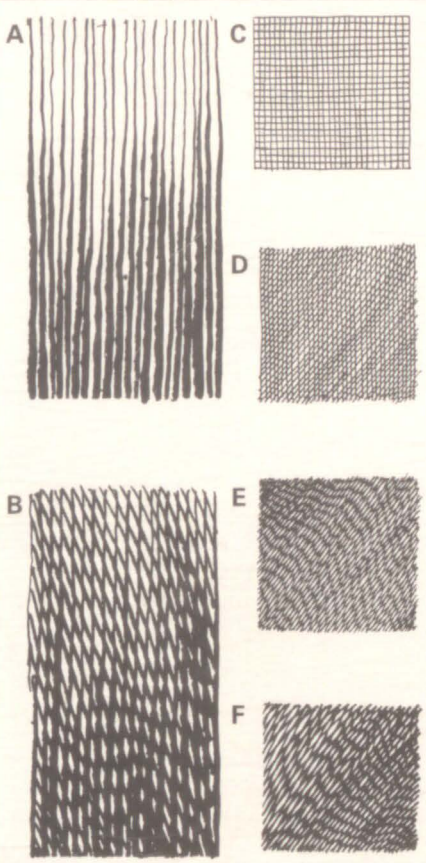
A Zeichnen Sie ein paar horizontale, parallel laufende Linien mit etwa 2 mm Zwischenraum. Dann verringern Sie allmählich den Abstand zwischen den Linien, bis kaum noch weißer Zwischenraum zu sehen ist.

Alle Übungen sollten frei gezeichnet werden. Sie trainieren dadurch Ihre Hand.

B Wiederholen Sie die Übung mit diagonalen Strichen. Lassen Sie nun jedoch die Linien in der Mitte des Quadrates dichter zusammenkommen, während nach außen breitere Zwischenräume entstehen.

C Zeichnen Sie ein Quadrat, das Sie mit weiträumigen Linien beginnen, die Sie allmählich zur anderen Seite hin dichter setzen.

Mit den Übungen B und C fördern Sie Ihre Wahrnehmungsfähigkeit von Tonwerten und verbessern auch die Kontrolle über Ihre Linien, so daß Ihre Schraffurflächen klare Ränder bekommen – wie in der Zeichnung des Bauernhofes.



WEITERE SCHRAFFURTECHNIKEN

Hier einige weitere Schraffuren, die durch verschiedene Zeichentechniken erreicht wurden.

A Parallellinien – durch zunehmenden Druck auf die Feder werden Tonveränderungen von hell nach dunkel erzielt.

B Diagonale Kreuzschraffur mit zwei verschiedenen Schichten von Linien, die wie in A gezeichnet werden und eine Tonwertabstufung von dunkel nach sehr dunkel ergeben.

C Eine rechtwinklige Kreuzschraffur, die auch in der Zeichnung von Harry Borgman verwendet wurde.

D Offenes, kreuzweises Schraffieren ergibt kleine, weiß „funkelnde" Stellen.

E Scharfwinkligere Kreuzschraffuren ergeben einen vibrierenden Effekt.

F Weiteres Verschärfen des Winkels erzeugt zufällige, aber rhythmische Muster, die einen dunklen Ton beleben können.

1

2

SCHWARZE FLÄCHEN
Größere schwarze Flächen werden am besten mit Tusche und einem Haarpinsel ausgefüllt. Waschen Sie danach den Pinsel sofort aus, da die wasserfeste Tusche schnell trocknet und hart wird. In beiden Zeichnungen oben sind die durchgängig schwarzen Flächen mit einem Haarpinsel gemalt worden.

Kombinierte Zeichentechniken

Bei allen Federzeichnungen sollten Sie zuerst entscheiden, welche Techniken am besten zu dem Gegenstand, den es zu zeichnen gilt, passen.

Viele verschiedene Zeichen- oder Schraffurtechniken in einer Arbeit mögen zwar das Objekt zufriedenstellend wiedergeben, erzeugen aber meist einen unordentlichen und verwirrenden Gesamteindruck. Daher enthalten die besten Federzeichnungen nur ein bis zwei Techniken.

Indem Sie Ihre Stilmittel begrenzen, ist Ihre Sichtweise eines Objektes leichter nachzuvollziehen.

1. Lineare Tontechnik: Für die beiden Tonkrüge in der Zeichnung oben links sind dünne, den Konturen folgende Linien verwendet worden. In den Schattenflächen verdichten sich die Linien stark – wo das Licht auf die Krüge fällt, liegen sie weiter auseinander. So wird die räumliche Wirkung verstärkt.

2. Unterschiedliche Dichte der Schraffur: Für die Zeichnung des Mädchenkopfes benutzt der Künstler Kreuzschraffuren, um Dunkelwerte darzustellen. Auf dem Gesicht und dem Hals zeichnet er feine parallele Linien, die er einmal kreuzweise für die mittleren, und zweimal für die dunklen Töne schraffiert. Auch die Kleidung erhält Kreuzschraffuren, jedoch werden die Linien hier stärker gezeichnet.

3. Striche und Punkte: Tonflächen können auch aus Punkten und Strichen gezeichnet werden. Die beiden kleinen Skizzen der Scheune zeigen verschiedene Ansätze. Die linke Skizze ist fast nur aus geraden Strichen gezeichnet worden, während die rechte aus kurzen, gestrichelten Zeichen besteht.

Tip

ZEICHNEN MIT TUSCHE

Für Federzeichnungen verwendet man am besten China-Tusche bzw. Skriptol. Sie trocknet schnell und hat einen tiefen schwarzen Ton. Säubern Sie die Feder von Zeit zu Zeit, damit die Tusche nicht antrocknet und Ihr Zeichengerät nicht verstopft.

3

Tonflächen hervorheben

Neben der Aufgabe, Licht und Schatten zu vermitteln, müssen die Töne in einer schwarzweißen Federzeichnung auch noch die Lokaltöne der Gegenstände, d. h. deren Eigenfarbe und -helligkeit, wiedergeben. Unglücklicherweise kann man diese beiden Funktionen schnell verwechseln, und das Resultat ist dann eine schwache und wenig überzeugende Zeichnung.

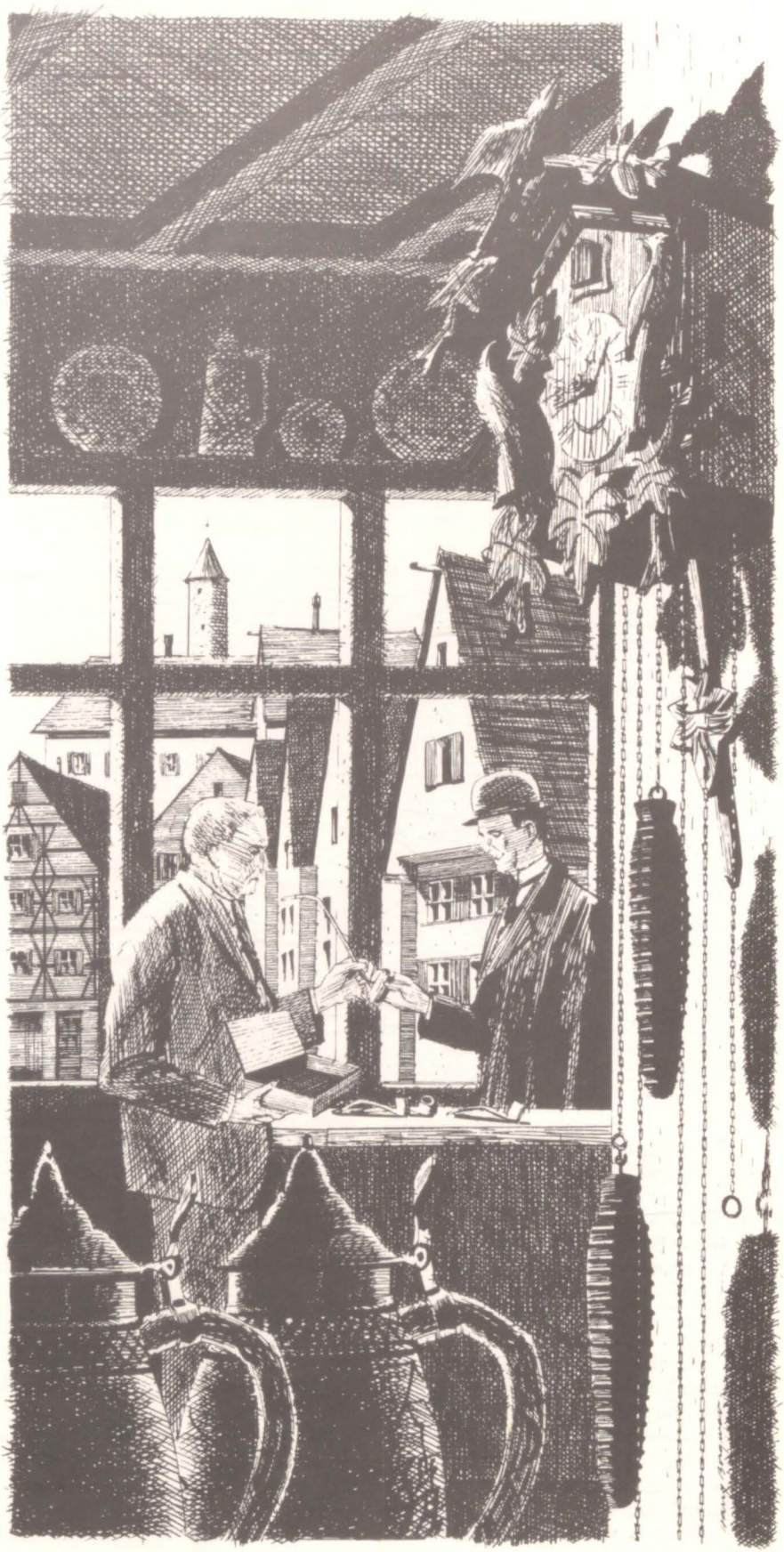
Das Problem ist bei Federzeichnungen deshalb am größten, weil hier die Auswahl an Tönen sowieso schon begrenzt ist. Die Lösung liegt darin, daß man entweder nur die eine oder die andere Funktion betont. Überprüfen Sie bei Ihrem Gegenstand, was Sie mehr beeindruckt: die unterschiedlichen Lokaltöne oder die verschiedenen Licht- und Schattenkontraste?

Wenn einer dieser Aspekte schwerer ins Gewicht fällt, sollten Sie diesen auch betonen und den anderen etwas zurücktreten lassen.

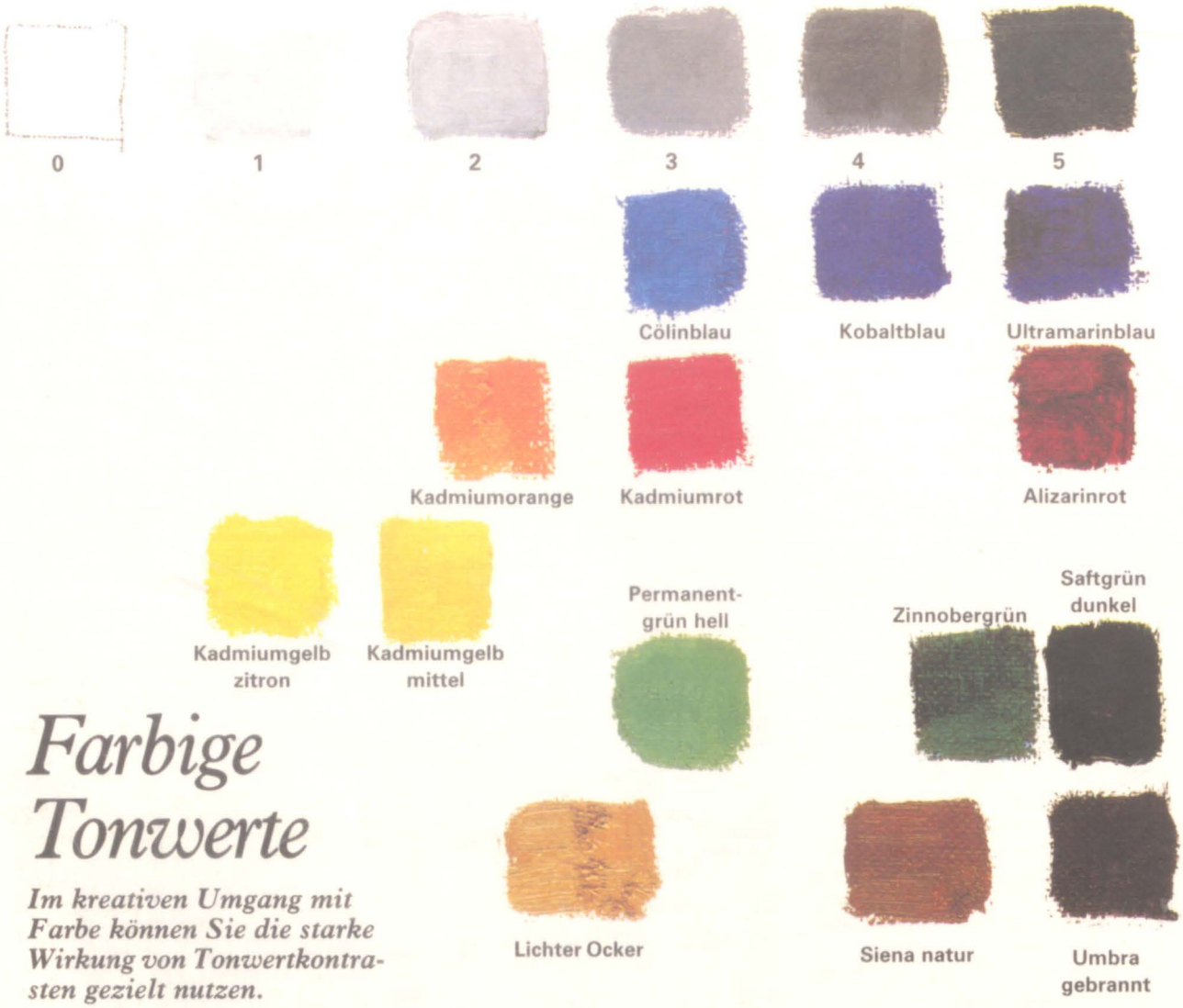
Lokalton: Wenn das Objekt ziemlich einfach beschaffen ist und starke Farbkontraste besitzt, sollte man die Lokalfarbe hervorheben. Das Portrait des Mädchens ist ein gutes Beispiel: Ihr Haar ist sehr dunkel, und sie trägt verschiedenfarbige Kleidung. Die Schatten auf ihrem Gesicht und ihrem Hals spielen eine sekundäre Rolle – sie modellieren nur etwas den Kopf.

Licht und Schatten: Wo Sie diesen Aspekt des Tons vermitteln wollen, kommen Feder und Tusche voll zur Geltung, da leuchtendes Weiß und reines Schwarz immer die dominierenden Töne sind. Wieviele Tonabstufungen Sie dazwischen zulassen, hängt von der Stimmung ab, die Sie vermitteln wollen – je weniger Hell-Dunkel-Stufen, desto dramatischer ist der Effekt. Dabei spielt der Lokalton eine untergeordnete Rolle.

Die Illustration auf der rechten Seite ist ein schönes Beispiel für die Betonung von Licht und Schatten. Beachten Sie auch, wie der Zeichner die Kontraste zum weißen Papier voll ausnutzt und eine vorbildliche Tiefenwirkung erzielt.



Eine interessante Federzeichnung von Harry Borgman, in der die Betonung auf Licht und Schatten liegt.



Farbige Tonwerte

Im kreativen Umgang mit Farbe können Sie die starke Wirkung von Tonwertkontrasten gezielt nutzen.

Jede Farbe, ob rein oder gemischt, hat ihre eigene Helligkeit, die wir auch als ihren Tonwert bezeichnen. Der Tonwert und die daraus entstehenden Helligkeitskontraste zwischen den Farben im Bilde sind ein ebenso wichtiges künstlerisches Ausdrucksmittel wie etwa der Farbton (auch Buntwert genannt, z. B. grün) oder die Intensität von Farben. Gerade Anfängern fällt es schwer, diese Faktoren voneinander zu unterscheiden. Bildern, in denen unterschiedliche Farbtöne mit ähnlicher Helligkeit verwendet wurden, fehlt es an Tiefe und Lebendigkeit.

Sie können Ihre Bilder effektvoll gestalten, wenn sie darauf achten, wie die Tonwerte von Farben variieren – und diese Vielfalt dann auf Ihre Leinwand bringen.

Farben, die direkt aus der Tube kommen, sind am intensivsten, und ihre Tonwerte sind am klarsten zu erkennen. Es ist im „täglichen Leben" jedoch ungleich schwerer, diese Farbhelligkeiten zu sehen, da sich die Eigenfarbigkeit (auch Lokalton genannt) der Gegenstände durch Licht- und Schatteneffekte stark verändert.

Tonwerte erkennen

Um das Erkennen von Tonwerten zu trainieren, stellen Sie am besten eine Skala wie oben auf dieser Seite auf. Sie hilft Ihnen außerdem, die Hell-Dunkel-Werte Ihrer sämtlichen Farben festzustellen. Natürlich wird sich Ihre individuelle Wahrnehmung etwas von der unsrigen unterscheiden.

1. Nehmen Sie eine auf Pappe aufgeklebte Leinwand in den Maßen 20 cm × 25 cm (je nach Anzahl der Farben auf Ihrer Grundpalette auch größer).
2. Malen Sie, nur mit Schwarz und

WAS IST DER TONWERT EINER FARBE?

Der Tonwert ist ein Meßwert für Hell und Dunkel – er sagt aus, wieviel Licht eine Farbe reflektiert oder absorbiert.

Jede Farbe hat jedoch auch ihren sogenannten „Lokalton". Das ist der natürliche Ton der Farbe, so, wie er unter ganz neutralen Lichtverhältnissen erscheint.

Einige Farben, wie z. B. Gelb, sind immer hell, andere, wie z. B. Schwarz, dunkel.
Merken Sie sich daher: Verschiedene Farben können den gleichen Tonwert – also Helligkeitswert – haben.
Eine Farbe kann verschiedene Tonwerte annehmen – je nachdem, ob Sie sie aufhellen oder trüben.

Tip

OPTISCHE TÄUSCHUNG

Eine der Schwierigkeiten, Farben in ihren Tonwerten zu sehen, liegt darin, daß die Farbintensität und Leuchtkraft einige Farben heller erscheinen läßt, als sie es wirklich sind.

Leuchtende warme Farben wie z. B. Rot werden daher oft heller eingeschätzt, als sie es tatsächlich sind. Das Gegenteil gilt für kühlere, gedämpfte Farben wie z. B. Blau.

Achten Sie auf diese optischen Täuschungen, wenn Sie den Farben auf Ihrer Palette einen Tonwert zuweisen.

Weiß, eine Skala von Tönen auf den oberen Teil der Leinwand. Sie sollten durch Mischen fünf verschiedene Grautöne erhalten. Stufen Sie sie so ab, daß sie in gleichmäßigen Schritten dunkler werden. Verwenden Sie reines Weiß, um den hellsten Tonwert festzulegen.

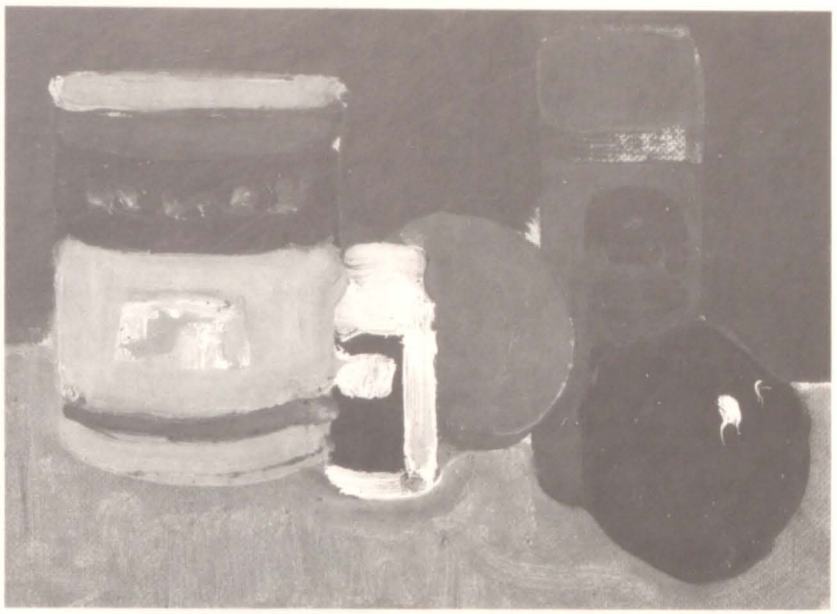
Anschließend ordnen Sie jede Farbe Ihrer Grundpalette einer der Helligkeitsstufen zu. Mischen Sie keine Farben, sondern nehmen Sie sie direkt aus der Tube.

Es wird Ihnen wahrscheinlich zu Anfang schwer fallen, die Töne richtig einzuordnen. Es kann durchaus passieren, daß Sie einige falsch setzen, aber geben Sie deshalb nicht gleich auf!

Einige Farben fallen zwischen zwei Tonwerte, was die Anordnung nicht gerade erleichtert. Kadmiumgelb z. B. scheint zwischen 1 und 2 auf der Skala zu liegen, Lichter Oker zwischen 2 und 3 und Chromoxidgrün zwischen 4 und 5 – plazieren Sie sie dann zwischen zwei Grautöne, ganz wie Sie es für richtig halten. Sobald Sie Sicherheit darin haben, die Unterschiede wahrzunehmen, können Sie die Skala auf neun Felder erweitern.

Reine Farbe

Der nächste Schritt im Erkennen von Farbe als Tonwert besteht darin, ein Bild mit reinen, ungemischten Farben aus der Tube zu malen. Das Ziel ist, einen starken Kontrast aus den Farben selbst herzustellen, anstatt sich um eine feine Ausarbeitung von Licht- und Schatteneffekten zu kümmern.



Kinder malen oft auf diese Weise, weil sie Farben noch in ihrer reinen Form sehen. Ihre Bilder haben, obwohl sie räumlich flach und formlos sind, oft eine beneidenswerte Frische und Lebendigkeit. Unser Bildbeispiel und die Schwarz-Weiß-Tonskizze darüber verdeutlichen dies anschaulich. Wenn Sie zuerst das Gemälde betrachten, sehen Sie eine Vielfalt reiner Farben. Ein Blick auf die Schwarz-Weißskizze jedoch zeigt, wie sorgfältig diese Farben ausgesucht wurden, um eine Vielzahl von Helligkeitsstufen, also Tonwerten, in diese Arbeit überzeugend einzubringen.

Das gleiche Beispiel in Kadmiumrot, Cölinblau und Permanentgrün hell gemalt würde sich zwar in der Färbung unterscheiden, aber nur einen einzigen Tonwert besitzen (alle drei Farben gehören zu Kategorie 3 auf der Skala).

Versuchen Sie einmal, die gleiche Übung nachzuvollziehen, indem Sie sich eine ähnlich bunte Mischung von Haushaltsgegenständen in einer interessanten Kombination von Tonwerten zusammenstellen.

Bleiben Sie bei den reinen Tubenfarben, und überlegen Sie, wie sich jeder Farbton vom benachbarten unterscheidet.

1

2

3

WAS SIE BRAUCHEN

Einen großen, flachen Borstenpinsel Nr. 8, einen mittleren flachen Borstenpinsel Nr. 5 und einen kleinen runden Haarpinsel Nr. 2 für die Detailarbeit.
Fertig präparierte Leinwand oder Malkarton (ca. 25 × 36 cm).
Eine Palette mit drei Farben: Titanweiß, Ultramarin und Siena gebrannt.

AUF WENIGE FARBEN BESCHRÄNKEN

Wenn Sie die Herausforderung reizt, Landschaften mit nur wenigen Farben zu malen, versuchen Sie auch ein paar andere Kombinationen – sie müssen jedoch sowohl warme als auch kalte Elemente enthalten.

Anstatt Ultramarin können Sie das leuchtende Phthaloblau verwenden oder auch zu Chromoxidgrün übergehen.

Umbra gebrannt könnte Siena gebrannt ersetzen – kombinieren Sie es mit Kobaltblau und Weiß für wirkungsvolle Landschaften.

Tip

DURCH DEN SPIEGEL GESEHEN

Um die Tonwerte eines Motivs besser zu erkennen, schauen Sie es einmal in einem Spiegel an – vorzugsweise in einem alten, der schon etwas trüb und matt ist. Die Zwischentöne werden etwas ausgeblendet, und Sie sehen die hellen und dunklen Flächen deutlicher.

Sie können auch durch ein gefärbtes oder angerußtes Glas schauen. Im 18. Jahrhundert war es unter den Malern eine regelrechte Mode und wurde manchmal nach dem französischen Landschaftsmaler aus dem 17. Jahrhundert das „Claude-Glas" genannt. Berühmt wurde Claude durch seine Landschaften im Abendlicht, in welchen er nur eine begrenzte Anzahl von sanften Farben, aber sehr schön „beobachteten" Tonwerten verwendete.

Übung: Landschaft mit Tonwertkontrasten

Weil Hell-Dunkel-Kontraste fehlen, wirken viele Gemälde, obwohl sie sehr farbenfroh sind, flach und wenig überzeugend. Diese Gefahr besteht besonders bei Landschaften, da die feinen Tonwertkontraste hier besonders schwer für das ungeübte Auge zu erkennen sind.

Unsere Übung zeigt in übersichtlichen Schritten, wie man die vielen unterschiedlich hellen Töne einer Landschaft auf nur vier Tonwertbereiche reduziert und diese mit einer begrenzten Palette von nur drei Farben – einer warmen, einer kalten und einer neutralen – wiedergibt. Eine solche Beschränkung auf wenige Farben erleichtert es Ihnen, Mischungen in deutlich kontrastierenden Tonwerten herzustellen. Und da Sie nur vier Tonwertbereiche treffen müssen, können Sie sich ganz darauf konzentrieren, wie sich die Basisfarben in immer neuen Mischungen gegenseitig beeinflussen. Sie werden erkennen, wie sich dabei neben ihrer Tönung auch ihre Eigenhelligkeit dazu einsetzen läßt, dem Bild Form und Tiefe zu verleihen.

Viele Anfänger beginnen mit zu vielen Grundfarben und können dann die verschiedenen Tonwerte nicht mehr voneinander unterscheiden. Wenn man aber die Tonwerte der Farben im Motiv sicher erkannt hat und sie in Mischungen der Basisfarben übersetzt, entsteht ein lebendiges Gemälde.

1. Die Skizze

Konzentrieren Sie sich als erstes auf die Skizze: Komponieren Sie die Einzelheiten, und gestalten Sie auch den Vordergrund interessant. Alle Umrisse werden dann mit einer stark mit Terpentin verdünnten Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin hinzugefügt. Tragen Sie anschließend mit einem großen flachen Borstenpinsel eine Mischung aus Ultramarin und Weiß sowie einer winzigen Spur Siena gebrannt für den Himmel auf. Zum Horizont hin sollte der Anteil an Siena gebrannt vergrößert werden. Mit den gleichen drei Farben wie der Himmel wird auch die Bergkette im Hintergrund gemalt. Jetzt dominiert jedoch der Anteil an Siena gebrannt, der mit nur wenig Ultramarin abgekühlt und mit Weiß aufgehellt wird.

An einigen Stellen erhalten die Berge durch etwas Ultramarin kühlere – der Himmel durch etwas Siena gebrannt wärmere Töne.

2

2. Dunkle Töne für starke Kontraste

Jetzt sollen die dunkelsten Akzente im Bild festgelegt werden. Das erleichtert Ihnen, die mittleren Töne anschließend genau zu treffen.

Mischen Sie Ultramarin und Siena gebrannt (kein Weiß), und malen Sie mit einem mittelgroßen Borstenpinsel den Baum im Vordergrund sowie den dunklen Ton des vorderen Ufers.

Wenn Sie dann in diese Farbmischung etwas mehr Weiß und Blau mengen, ergibt sich der Ton, der die dunklen Bäume am Fuße des Berges am fernen Ufer andeutet. Sie haben jetzt die vier Haupttonwertbereiche des Bildes angelegt – den hellen Himmel, der sich im Wasser widerspiegelt, den dunklen Tonwert des Baumes und des vorderen Ufers, den mittleren Tonwert des Berges und den etwas dunkleren Tonwert der fernen Bäume.

3

3. Die mittleren Töne

Bis jetzt haben Sie sich nur auf die Ferne und den Vordergrund konzentriert. Wenden Sie sich nun dem Mittelgrund zu. Malen Sie die warmen Töne des rötlichbraunen Nadelbaumes und des Ufers darunter zuerst. Verwenden Sie dazu eine Mischung, die hauptsächlich aus Siena gebrannt besteht, das hier und da mit etwas Ultramarin abgedunkelt ist mit etwas Weiß aufgehellt wird. Ihre Pinselstriche sollten zügig und einfach sein, damit sich die Leuchtkraft dieser Mischung nicht verliert.

Links vom Nadelbaum malen Sie jetzt eine weitere, dunklere Fichte mit der gleichen Farbmischung, die Sie schon für den Fuß des Berges verwendet haben. Mit halbgeschlossenen Augen können Sie gut erkennen, daß diese beiden Bäume und das Ufer darunter ungefähr zum gleichen mittleren Helligkeitsbereich gehören wie die niedrigen Bäume am hinteren Ufer des Flusses.

4. Tonwerte des Wassers

Die dunkle Fichte links außen, die Schatten unter den Bäumen und einige Stellen des Uferrandes im Mittelgrund können Sie mit einigen dunkleren Tönen vervollständigen.

Dann übertragen Sie die Farben des Himmels auf das Wasser. Da es den Himmel widerspiegelt, sollten die blauen Töne in den Vordergrund gelegt werden. Zur Mitte hin kann allmählich mehr Weiß und etwas Siena gebrannt hinzukommen, so daß die Verschiebung der Farbtemperatur sichtbar wird.

Das Wasser ist im Zentrum des Bildes fast weiß. Um das Licht des Himmels widerzuspiegeln, wird es mit nur einer Spur Ultramarin und Siena gebrannt gefärbt.

Schließlich bekommt der Vordergrund noch mehr von der Farbmischung, mit der der Mittelgrund rechts neben den beiden Fichten gemalt wurde.

4

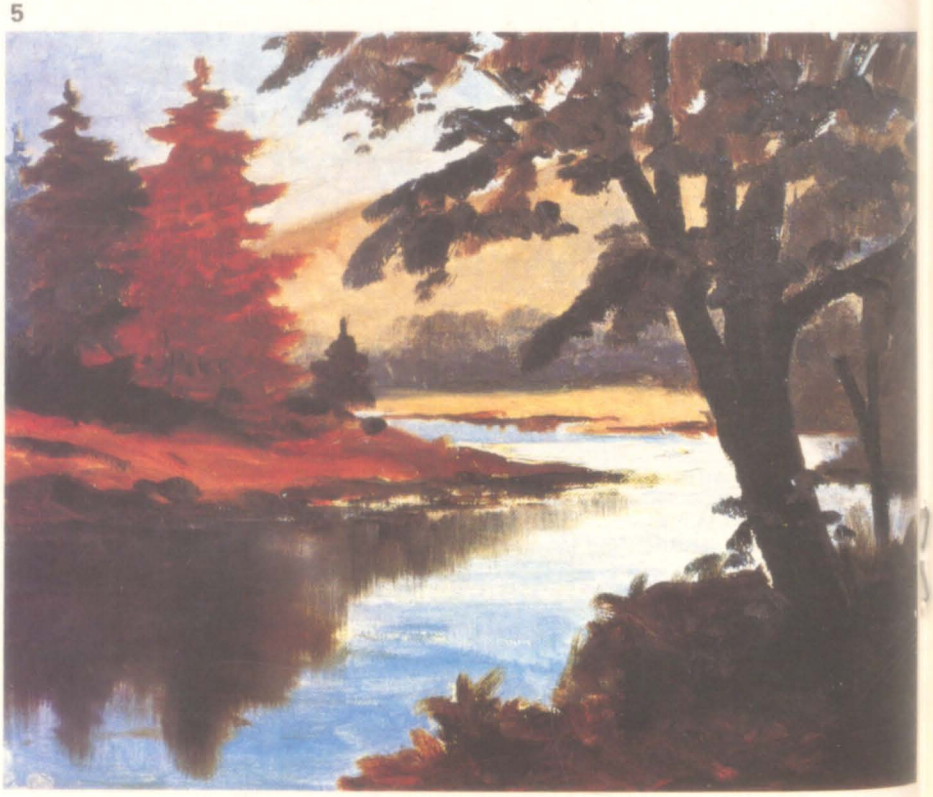
5. Das Laubwerk im Vordergrund

Jetzt erhält der Baum im Vordergrund sein Laubwerk. Nehmen Sie dazu wieder warme, dunkle Töne, die hauptsächlich aus Siena gebrannt, etwas Ultramarin und ab und zu etwas Weiß bestehen können. Der kleine Baumstamm ganz rechts außen erhält eine etwas dunklere Farbvariante dieser Mischung.

Mit etwas mehr Weiß und gelegentlich etwas Siena gebrannt werden die dunklen Spiegelungen der Bäume im Wasser unten links gemalt. Beachten Sie, daß unter dem rötlichen Baum auch die Spiegelung wärmer wird. Beim Malen dieser Schattenfläche sollte die Farbe recht dünn sein.

Mit der gleichen Farbmischung können Sie auch noch für einen harmonischen Gesamteindruck die kleine Fichte am Ufer des Mittelgrundes hinzufügen.

5



6

6. Struktur und Details

Mit einem weichen, runden Pinsel malen Sie jetzt einige der kleineren Zweige, die Baumstämme im Hintergrund und die hellen kleinen Wellen über der Spiegelung im Wasser. Mit dem gleichen Pinsel können Sie Steine im Wasser andeuten. Anschließend erhalten die beiden Fichten links noch einige Zweige. Auf die vorderen fällt etwas Licht, und auch auf dem vorderen rechten Ufer sind Lichtflecke zu sehen.

Treten Sie jetzt zurück und schauen das fertige Gemälde an. Wahrscheinlich erstaunt es Sie, daß soviele Farbtöne nur aus den drei Farben Siena gebrannt, Ultramarin und Weiß gemischt werden konnten!

Die Hauptstärke dieses Gemäldes liegt in den starken Tonwertkontrasten, die wiederum auf der gelungenen Bildkomposition aufbauen: Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind mittels Farb- und Helligkeitskontrasten klar voneinander zu unterscheiden. Das gibt dem Bild eine eindrucksvolle Raumtiefe. Der dunkle Bildteil rechts vorn, unterstützt von den dunklen Bäumen links, bildet den stärksten Kontrast und nimmt gleichzeitig etwa ein Drittel der Gesamtbildfläche ein. Viele klassische Gemälde wurden nach dieser „Formel" gemalt – nach der ein Bildteil, der etwa ein Drittel der Gesamtfläche ausmacht, die Komposition beherrschen sollte. Dieses Maß entspricht in etwa dem „Goldenen Schnitt".

Wenn Sie eine Landschaft lieber mit vielen Farben malen wollen, um sie „realistischer" wiederzugeben, bemühen Sie sich, den Tonwert jeder Farbe miteinzubeziehen. Beachten Sie, wie er sich zu den angrenzenden Farben verhält und welche Helligkeitsstufe er in der Gesamtskala hat. Versuchen Sie, die ganze Tonvielfalt eines Motivs so vollständig wie möglich wiederzugeben.

AUF TONALE BINDUNGEN ACHTEN

Um die Töne des gesamten Gemäldes glaubhaft darzustellen, müssen Sie darauf achten, wie sich jeder Ton zu den benachbarten Tönen verhält.

Wenn Sie die grundlegenden Tonflächen dieser Übung anlegen, sollten Sie mit den hinteren Bildteilen beginnen und sich nach vorne arbeiten.

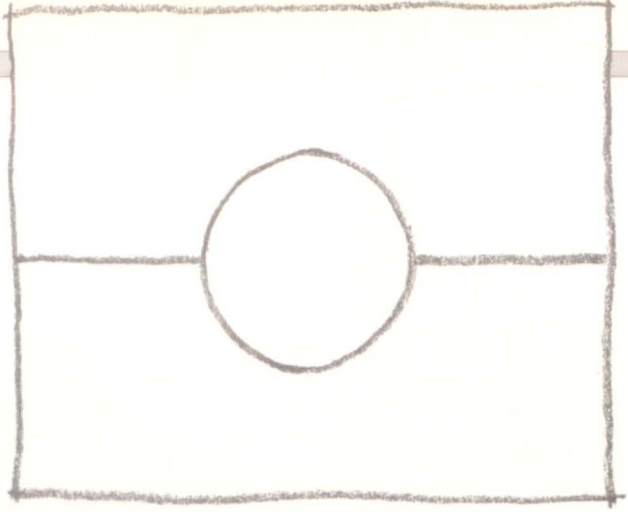
Zuerst muß die Beziehung zwischen Himmel und Berg stimmen, dann zwischen Berg und den entfernten Bäumen, dann zwischen den Bäumen in der Ferne und dem Baum im Vordergrund.

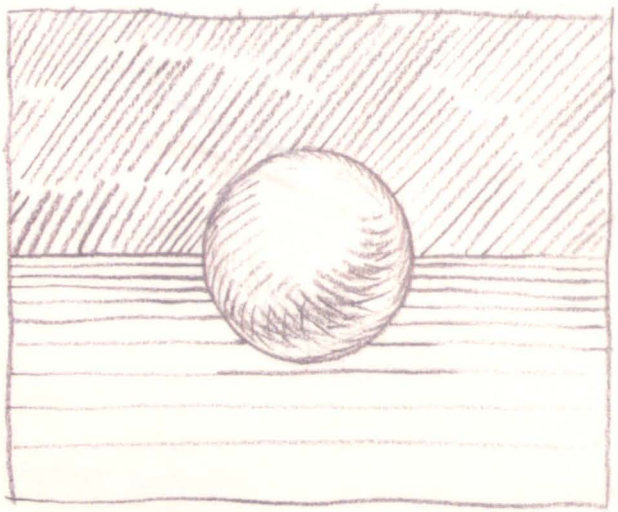
Hell-Dunkel-Kontraste sind im Vordergrund immer am stärksten.

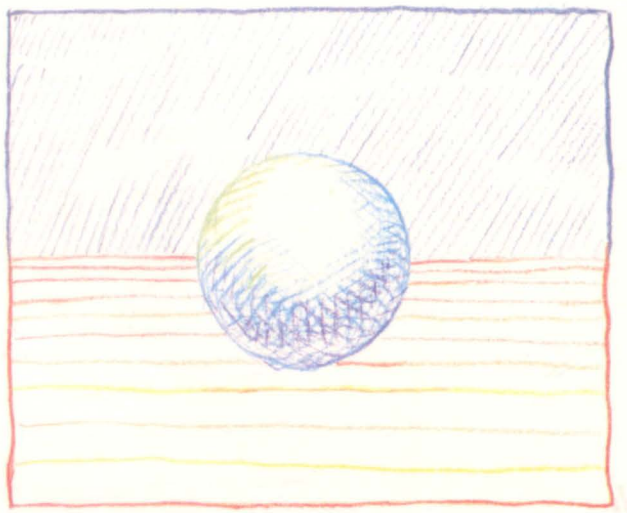
Wenn Sie diese wichtige Regel in Ihren Gemälden beachten, bekommen Sie eine überzeugende Räumlichkeit.

Formen aus farbigen Linien

Farbiges Zeichnen bedeutet mehr als bloßes Kolorieren einer gezeichneten Vorlage. Farben können Gegenständen Form verleihen und dem Raum Tiefe geben.







Unser Experiment in den drei obenstehenden Kästen gibt wichtige Aufschlüsse, wie Farbe in der dreidimensionalen Darstellung eingesetzt werden kann.

Zeichnen Sie zunächst mit einem 2B-Bleistift ein Rechteck. Setzen Sie in die Mitte einen Kreis und teilen das übrige Rechteck durch eine waagerechte Linie. Noch erscheint die Zeichnung flach, die Dinge stehen beziehungslos nebeneinander.

Nutzen Sie für die nächsten Schritte weiter den 2B-Bleistift, und achten Sie darauf, wie die Zeichnung bereits durch Halbtöne verändert wird, wenn Sie die obere Hälfte des Rechtecks mit diagonalen Strichen dunkel schattieren. Zeichnen Sie in der unteren Hälfte waagerechte Linien, deren Abstand zum unteren Bildrand hin zunimmt. Setzen Sie nun gekrümmte, sich überlagernde Linien in den Kreis, so daß dieser zu einer Kugel wird und der Eindruck von Licht und Schatten entsteht. Jetzt könnte man die Zeichnung kolorieren und sie als „Farbstiftzeichnung" bezeichnen. Die dritte Zeichnung zeigt jedoch, wieviel überzeugender die Formen wirken, wenn Sie von Beginn an Farbstifte benutzen. Die Grundregel hierbei ist, daß warme Farbtöne und helle Tonflächen nach vorn zu kommen scheinen, während dunkle Flächen im Gegensatz dazu scheinbar nach hinten streben.

Ausgeprägte Räumlichkeit

Malen Sie die Umrisse des Rechtecks jetzt zweifarbig: die obere Hälfte dunkelblau, die untere rot. Der Kreis wird in einem mittleren Blau gezeichnet, die Horizontlinie ebenfalls rot. Die obere Hälfte schattieren Sie nun mit diagonalen Strichen dunkelblau. Anschließend fügen Sie zwei oder drei parallele Linien unterhalb des Horizonts in Rot, eine in Orange und mit zunehmend größerem Linienabstand weitere in Gelb hinzu. Durch das Dunkelblau scheint der Hintergrund zurückzutreten, während durch die warmen Farben im Vordergrund der Eindruck entsteht, die Zeichnung komme auf den Betrachter zu. Der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund verstärkt diesen Eindruck noch.

Nun kann man den Kreis zu einer Kugel formen. Geben Sie den hellsten Stellen der Kugel eine Schattierung in einem mittleren Grünton, den schattenreichsten Stellen etwas Violett. Dieser Effekt wird noch verstärkt, indem man die obere Kontur der Kugel grün und die untere in einem mittleren Blau zeichnet.
Beachten Sie, wieviel ausgeprägter die Räumlichkeit im Vergleich zur Bleistiftzeichnung ist. Die Stärke der Farbwirkung wird in der Tiefendimension deutlich: Die untere rote Hälfte erscheint näher, die obere blaue Hälfte dagegen scheint zurückzutreten.

Für alle Buntstiftzeichnungen gilt dasselbe Grundprinzip: Linien können die Konturen von Gegenständen wiedergeben, schwarz-weiße Schattierungen vermögen das Spiel von Licht und Schatten einzufangen, doch erst die Farbe gibt Ihnen faszinierende Möglichkeiten, die Tiefe differenziert darzustellen.

Übung: Grüne Äpfel

Das Ziel dieser Übung ist es, Linien und Farbe sinnvoll miteinander in Einklang zu bringen.

Generell gilt für alle Farbstiftzeichnungen, daß die Farbskala relativ fein abgestuft sein sollte. Farbstifte gibt es in 72 verschiedenen Farbtönen. Verschiedene Hersteller benennen ihre Produkte unterschiedlich, so daß die von uns angeführten Namen nicht alle Produkte abdecken. Vergleichen Sie die Farben Ihrer Stifte daher, falls Zweifel bestehen, mit unseren Abbildungen.

1. Die Bildkomposition

Vor jeder Farbzeichnung fertigt man am besten zunächst eine Bleistiftskizze an. Arbeiten Sie in diesem Stadium nur mit Strichen, und erproben Sie verschiedene Arrangements. In die endgültige Skizze trägt man dann die Tonwertflächen des Motivs ein. Experimentieren Sie mit Linien und Schattierungen, bis Sie zufrieden sind.

Mit Pauspapier übertragen Sie nun den Schwarz-Weiß-Entwurf. Dazu werden Farben ausgewählt, die den zu zeichnenden Objekten entsprechen. Versuchen Sie, auf dem Pauspapier mit leichten, lockeren Strichen ohne zu großen Druck zu arbeiten. Um die Farbgebung später nachvollziehen zu können, ist es sinnvoll, die Farbnummern am Rand zu notieren. In unserem Beispiel verwendete die Künstlerin Gelbgrün, Orangerot und Blauviolett. Im Farbkreis bilden diese Farben in etwa gleichstarke Kontraste.

2. Zeichnen der Konturen

Um Ihrer Zeichnung einen Rahmen zu geben, zeichnen Sie zunächst mit einem HB-Bleistift ein Rechteck. Fügen Sie anschließend in zarten Linien die verschiedenen Bildteile ein. Hierfür wird wiederum ein HB-Bleistift benutzt, um gegebenenfalls noch Korrekturen anbringen zu können. Sobald die wichtigsten Farbflächen feststehen, können Sie den Bleistiftrahmen ausradieren.

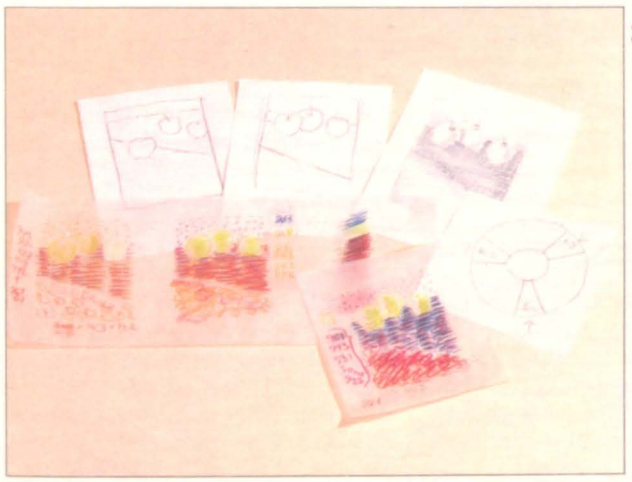
In diesem Stadium sollten Sie Ihre Komposition nochmals überdenken. Denn vor dem nächsten Schritt ist es wichtig, daß Sie bereits eine Vorstellung von der gewünschten Farbstimmung entwickelt haben.

WAS SIE BRAUCHEN

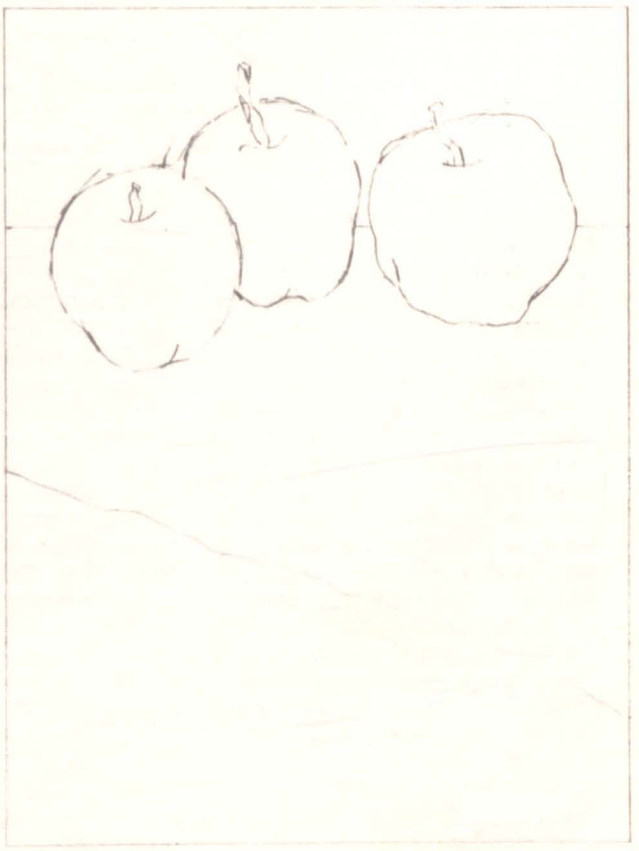
- HB-Bleistift, Radiergummi
- Skizzenblock, Pauspapier
- mittelrauhes Zeichenpapier
- Zeichenbrett

Farbstifte in:
- Chromgelb
- Orange
- Zinnoberrot
- Hellrot
- Karmesinrot
- Purpurrot
- Dunkelviolett
- Ultramarinblau
- Preußischblau
- Flaschengrün
- Grasgrün
- Maigrün
- Hellocker
- Grau

1



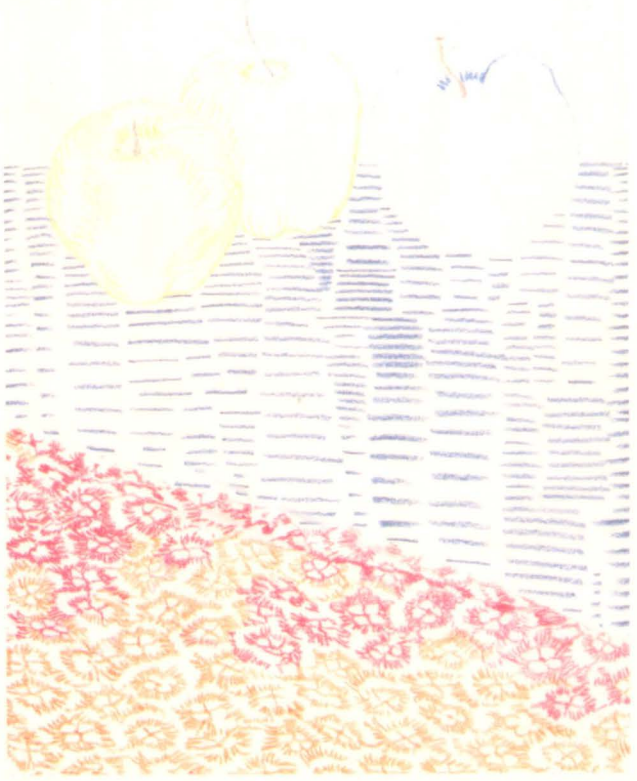
2



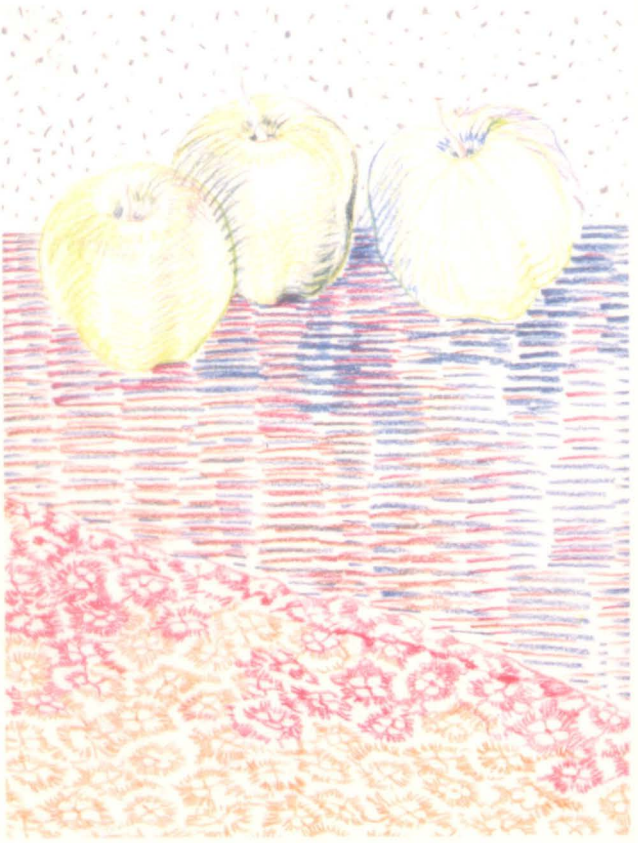
PAPIERWAHL

Die meisten im Handel erhältlichen Zeichenpapiere eignen sich für Buntstiftzeichnungen. Besonders eindrucksvolle und interessante Effekte lassen sich auf einer mittelrauhen bis rauhen Oberfläche erzielen. Um kräftig aufdrücken zu können, bietet es sich an, etwas dickere Papierqualitäten zu wählen.

3



4



3. Erste Phase der Farbgebung

Zeichnen Sie einige Bildelemente – die Äpfel, die Tischplatte, das Tischtuch – jetzt in Farbe. Obwohl sich die einzelnen Äpfel ähnlich sehen, müssen sie sich doch voneinander unterscheiden. Beginnen Sie entlang der linken Kontur der Äpfel mit einer Schraffur in Maigrün. Mit geringem Druck zeichnen Sie dann den hinteren, mittleren Apfel grasgrün. Deuten Sie den rechten Apfel zunächst nur an, indem Sie ihn mit Ultramarin leicht umranden. Die Stengel des linken und rechten Apfels sind in Purpur gehalten, die des mittleren Apfels in Preußischblau.

Mit kurzen waagerechten Schraffuren in Preußischblau machen Sie sich nun an die Gestaltung der Tischplatte. Zeichnen Sie kräftig, jedoch nicht zu dunkel, damit das Papier noch leicht durchscheint. Das lebhafte Muster des Tischtuches, das ein Gegengewicht zur Linienstruktur des übrigen Bildes schafft, wird in Karmesinrot und Orange umgesetzt. Die Skizze hat nun ihre Schuldigkeit getan, die letzten Bleistiftstriche können ausradiert werden.

4. Verfeinern der Farben

Um die Tiefenwirkung zu steigern, bietet es sich in dieser Phase an, den Farbauftrag und die Linien zu verstärken. Stricheln Sie zudem den Hintergrund in Grau, um den Tonwert hell und offen zu halten. Dieser Farbton ist neutral und deshalb als Basis für den Hintergrund geeignet.

Modellieren Sie jetzt den linken Apfel an den Seiten mit Maigrün. Eine zarte Schicht Gelb in Verbindung mit Karmesinrot bringt die Frontpartie mehr nach vorn. Die Schattengebung des mittleren Apfels erfolgt durch eine flaschengrüne Schraffur, die die Kontur des linken Apfels durchbricht.

Stärken Sie die Modellierung des rechten Apfels mit Maigrün und Ultramarinblau. Um Tiefe zu erreichen, fügen Sie in den dem Betrachter abgewandten Teilen oben rechts Violett ein.

Die Holzoberfläche des Tisches wird in Hellocker angedeutet: Setzen Sie dabei horizontale Striche zwischen die blauen, ohne das Papier vollkommen auszufüllen. Rot wird, um der Fläche mehr Tiefe zu geben, an einigen Stellen auf die gleiche Weise hinzugefügt.

5. Letzte Feinheiten zum Abschluß

Punktieren Sie den Hintergrund mit Hellrot, Ultramarinblau und Hellgrau. Der linke Apfel wird durch kräftige Striche mit Maigrün, Purpurrot, Chromgelb, Karmesinrot und Hellblau vollendet. Den mittleren Apfel ergänzen Sie mit Gras- und Flaschengrün, den rechten mit Hellrot und Maigrün. Die Stiele werden mit Grasgrün und Karmesinrot betont. Dunkeln Sie anschließend die Tischplatte mit den zuvor benutzten Tönen etwas ab. Geben Sie etwas Maigrün hinzu, um damit eine Farbreflexion zu suggerieren. Abschließend erhält der Vordergrund links einen Hauch Zinnoberrot – die Tuchkante etwas Preußischblau, Orange und eine Spur von Karmesinrot.

„Grüne Äpfel" von Bet Borgeson, Farbstifte, 22 × 17 cm.

5

Aquarell-Techniken in Acryl

Aufgrund ihrer außergewöhnlichen Eigenschaften bieten Acrylfarben ein besonders breites Spektrum von Anwendungsmöglichkeiten.

GRUNDAUSSTATTUNG

Papier: Aquarell-Papier gibt es von unterschiedlichem Gewicht. Im allgemeinen ist es am besten, die schweren Papiere zu benutzen, da die leichteren dazu neigen, sich zu verziehen, wenn sie naß werden. Zu Anfang sollte man bei glattem Papier bleiben, da die feine Struktur eine größere Kontrolle über die Farbe erlaubt.

Pinsel: Für Acryl-Farben eignen sich sowohl Aquarell- als auch Ölfarben-Pinsel. Die besten Resultate liefern weichhaarige Pinsel, da sie mehr flüssige Farbe aufnehmen können.

Zeichenbrett: Man kann das Papier mit einem Brett stützen, das etwas größer als das Papierformat sein sollte.

Einer der Vorzüge von Acryl-Farbe ist es, daß sie, wenn sie mit genügend Wasser verdünnt wird, genauso wie herkömmliche Aquarellfarben benutzt werden kann und doch alle besonderen Eigenschaften des Mediums Acryl beibehält. Aus diesem Grund bieten Acrylfarben einige Vorteile: Die Wasser-Unlöslichkeit der trockenen Farbe erlaubt es, Farb- und Strukturbereiche schichtweise aufzubauen. Malmittel geben Ihnen mehr Kontrolle über die Farbkonsistenz. Zudem kann sich bei Aquarellfarben die unterliegende Schicht beim Auftragen einer neuen Schicht lösen oder bewegen. Bei Acrylfarben hingegen kann eine neue Schicht sicher hinzugefügt werden. Deshalb ist es leichter, eine dunkle Farbfläche aufzubauen, da sich die Schichten bequem übereinander legen lassen, bis die richtige Farbintensität erreicht ist. Man kann mit Acrylfarben auch hervorragend von dunkel nach hell arbeiten.

„Winterliche Muster" von Claude Croney, Acryl auf Aquarell-Papier, 38 cm × 55 cm.

Acryl-Malmittel

Eines der Hauptprobleme bei Aquarellfarben ist es, die Farbschicht so zu kontrollieren, daß sich die Farbe gleichmäßig verteilt. Bei der Arbeit mit Acryl-Farben aber kann man sich die Arbeit erleichtern, indem man einer angemischten dünnflüssigen Farbe einfach etwas Malmittel hinzufügt, so daß sie gleichmäßiger verläuft. Acryl-Malmittel hilft auch, Naß-in-naß-Striche besser führen zu können. Ist die Farbe nur mit Wasser verdünnt, so wirken die Striche leicht verschwommen.

Grundlegendes Know-how

Eine gleichmäßige Farbfläche ist eine Tonfläche von gleichmäßigem Farbton, gleichbleibender Helligkeit und Sättigung.

Ein Farbverlauf ist eine Tonfläche, die sich im Tonwert verändert.

Naß-in-naß bedeutet, in eine mit Wasser oder wäßriger Farbe befeuchtete Oberfläche hineinzumalen. Durch die Beimischung von Malmittel oder Gel in die neue Farbe kann eine Fülle unterschiedlichster Wirkungen erzielt werden.

Trockener Pinsel bedeutet, den Pinsel mit wenig Farbe über das Papier zu führen, so daß nur schwache unterbrochene Spuren auf der Oberfläche zurückbleiben. Auch in dieser Technik lassen sich durch Malmittel spezielle Effekte erreichen.

Eine gleichmäßige Farbfläche malen
Mischen Sie Tubenfarbe mit Wasser, und mengen Sie einen Pinsel voll Malmittel bei. Tragen Sie einen kräftigen Strich der Lösung auf den schräggestellten Bogen. Ziehen Sie einen zweiten kräftigen Strich darunter, wobei Sie die herablaufende Farbe aufnehmen und verteilen.

Einen Farbverlauf malen
Mischen Sie die Farblösung wie bereits beschrieben. Ziehen Sie den ersten Pinselstrich in gewohnter Weise. Nehmen Sie nun vor jedem erneuten Eintauchen des Pinsels mehr Wasser und Malmittel auf. Die Farbschicht wird so zunehmend blasser – es entsteht ein Verlauf.

Naß-in-naß mit Wasser
Tragen Sie mit einem Schwamm oder Pinsel eine wäßrige Farbschicht auf. Malen Sie anschließend mit wasserverdünnter Farbe in die feuchten Flächen hinein, so daß die Striche „ausbluten". Durch zusätzliches Auftupfen können Sie den Effekt beeinflussen.

Naß-in-naß mit Malmittel
Nachdem Sie eine Farbschicht aufgetragen haben, geben Sie etwas Wasser und Malmittel zur zweiten Farbe hinzu, bevor Sie diese in die feuchte Fläche hineinmalen. Die Striche bewahren ihre Form, und es ist leichter, sie zu kontrollieren.

Naß-in-naß mit Gel
Arbeiten Sie genauso wie mit dem Malmittel. Sie fügen jetzt lediglich das Gel (Strukturpaste) der zweiten Farbe hinzu. Obwohl die Striche dieser „Mischung" weicher sind, halten Sie die Form gut und lassen sich recht gut kontrollieren.

Trockener Pinsel
Entweder fügen Sie etwas Malmittel zur unverdünnten Tubenfarbe hinzu, oder Sie tauchen den Pinsel in eine Farblösung und streifen ihn auf einem Tuch ab, bis nur noch eine Spur Farbe an ihm haftet. Führen Sie den Pinsel locker.

‚Sommerblumen in meinem Atelier', Aquarell, 31 cm × 47 cm.

Philip Jamison

„Es reicht mir nicht, zu malen, was ich sehe. Mein Ziel ist es, Eindrücke weiterzuentwickeln – die Wirklichkeit künstlerisch zu interpretieren." Auf diese Weise beschreibt Philip Jamison seine Intention.

„Vor einigen Jahren beschloß eine Firma, zu Werbezwecken eine Broschüre herauszugeben, in der meine Arbeit gezeigt wurde. Der Schwerpunkt des Magazins lag auf Bildern von wildwachsenden Blumen. Das zentrale Gemälde zeigte eine Reihe von Vasen mit Blumen, die auf einem großen Tisch in meinem Atelier standen.

Zur gleichen Zeit malte ich noch mehrere andere Aquarelle, die vom selben Motiv inspiriert waren, bei denen ich aber die Komposition variierte. Später baute ich das Motiv noch weiter aus – ich nenne diese Gruppe von Gemälden heute die ‚Broschüren-Blumen'. Sie zeigen meiner Meinung nach als Sammlung sehr gut meine unterschiedlichen Herangehensweisen ans Malen.

Das erste Gemälde der Reihe, ‚Sommerblumen in meinem Atelier', ist eine relativ wirklichkeitsgetreue Wiedergabe dessen, was ich vor Augen hatte. Der Schlichtheit wegen ließ ich ein paar kleine Sachen, die im Atelier herumlagen, aus. Die Aquarellfarbe wurde ziemlich direkt aufgetragen. Um manche Partien dunkler zu malen und um Übergänge zu schaffen, fügte ich aber stellenweise Kohle hinzu.

Wenn man die ‚Broschüren-Blumen' mit den ‚Sommerblumen in meinem Atelier' vergleicht, kann man feststellen, daß sie sehr ähnlich sind. Der Hauptunterschied liegt nicht in dem, was ich ins Bild genommen habe, sondern in dem, was ich weggelassen habe. Meine Absicht

war es, dasselbe Thema noch einmal auf poetische Weise darzustellen. Daher entschärfte ich die schroffe Form des Tisches und ließ ihn sich fast in der Atmosphäre auflösen.

Ich malte die Glasvase ganz links in einem geisterhaften Weiß, gestaltete andere Stellen weicher oder wischte sie mit einem Schwamm aus. So gelang es mir, den Charakter des Bildes zu verändern."

‚Die Broschüren-Blumen',
Aquarell, 34 cm × 54 cm.

Den menschlichen Kopf zeichnen

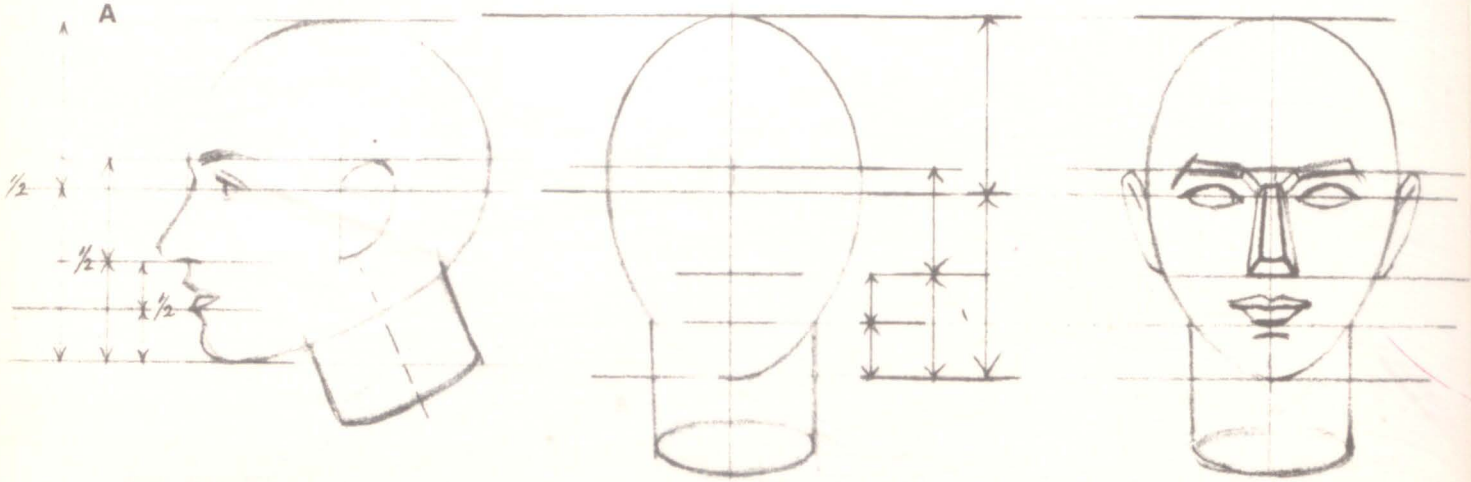
Nur wenige Objekte aus der Natur sind eine größere Herausforderung für den Künstler als der menschliche Kopf. Gesichter und Portraits, in denen eine einzige Linie oder ein einziger Ton schon den ganzen Ausdruck verändern können, faszinieren die Menschen seit Urzeiten.

Tip

DIE RICHTIGEN PROPORTIONEN

Ein häufiger Fehler besteht darin, die Gesichtszüge im Verhältnis zum ganzen Kopf zu groß zu zeichnen. Tatsächlich befinden sich Augen, Mund und Nase in der Seitenansicht innerhalb eines einzigen Viertels der Grundform des Kopfes.

A

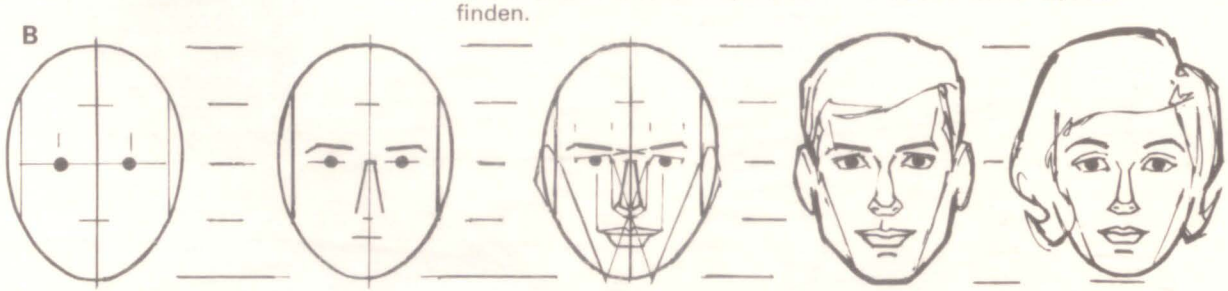


Die Grundform des menschlichen Kopfes läßt sich einfach zeichnen.

Leicht können Sie durch Halbieren der Kopfhöhe die richtige Position für die einzelnen Gesichtspartien finden.

Zeichnen Sie zuerst Hilfslinien, dann die Form von Augen, Mund und weitere Gesichtspartien.

B

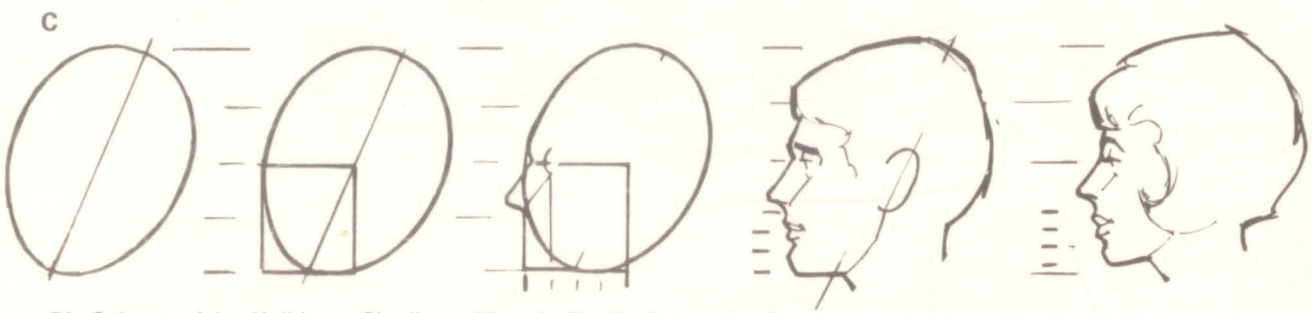


Bei der Vorderansicht „schneiden" Sie die Seiten der Form ab und zeichnen dann die Details.

Konstruieren Sie die Kieferlinien aus zwei V's und die Augenbrauen aus einem abgeflachten X.

Dann zeichnen Sie die Gesichtszüge im Detail und das Haupthaar.

C



Die Seitenansicht: Halbieren Sie die Form und zeichnen Sie ein Quadrat, um die Linie des Kiefers festzulegen.

Vierteln Sie die Seiten des Quadrats, und messen Sie so aus, wo Nase und Augen sitzen müssen.

Zeichnen Sie Mund, Kinn und den hinteren Teil des Kiefers, indem Sie das Quadrat zu Hilfe nehmen.

Selbst geübte Künstler haben manchmal Schwierigkeiten, ein Gesicht richtig zu Papier zu bringen – denn der menschliche Kopf als Motiv beinhaltet allerlei Tücken: Unsere Aufmerksamkeit wird häufig sofort auf die Gesichtszüge gelenkt. Deshalb vergißt man leicht, daß sie nur ein kleiner Teil des Ganzen sind; die Proportionen des ganzen Kopfes werden folglich oft vernachlässigt und falsch eingeschätzt.

Obwohl die Erkenntnis, daß kein Kopf dem anderen gleicht, richtig ist und man jedes Gesicht genau studieren muß, um eine Ähnlichkeit mit der realen Person zu erreichen, ist es dennoch sehr wichtig, sich die grundsätzlichen Kopfproportionen genau einzuprägen.

Die Kopfform

Die einfachste Methode, sich die Grundform des Kopfes zu verdeutlichen ist, ihn als ein Ei zu sehen.

Die Zeichnungen zeigen, daß die Form von vorn betrachtet aufrecht steht, von der Seite gesehen sich um etwa 45 Grad neigt.

Reihe A: Gesichtszüge: Um die Lage der einzelnen Gesichtszüge zu bestimmen, teilt man den Kopf waagerecht in zwei Hälften. Auf dieser Linie sitzen die Augen, und es ist leicht, die Lage der Augenbrauen abzuschätzen.

Teilen Sie die Strecke zwischen Augenbrauen und Kinn waagerecht in zwei Hälften. Sie können auf dieser Linie das untere Ende der Nase festsetzen. Schließlich zeichnen Sie eine Linie zwischen Nasenspitze und Kinn, auf der die Unterlippe liegt. Diese Maße bleiben konstant, egal, ob der Kopf von vorne oder von der Seite gesehen wird.

Reihe B: Vorderansicht: In Wirklichkeit ist nur der obere Teil des Kopfes – der Schädel – rund, die seitlichen und vorderen Flächen – die Stirn und die Schläfen – sind abgeflacht. Reihe B zeigt, wie die Grundform zu einem Gesicht „zurechtgeschnitten" wird.

Indem Sie die mittlere Senkrechte und die Augenlinie zeichnen, teilen Sie die Kopfform zunächst in Viertel. Dann markieren Sie die Positionen von Nase, Augenbrauen und Mund, indem Sie wie in Reihe A die Strecken halbieren.

Nun „schneiden" Sie die Form auf beiden Seiten etwa in Höhe der Augenlinien zu gleichen Teilen ab und erhalten so die abgeflachten Seitenpartien des Kopfes; übertreiben Sie aber nicht, sonst wird der Kopf zu dünn und lang.

Diese einfache, aber gut strukturierte Zeichnung zeigt, wie wirkungsvoll stimmige Proportionen sind.

Nase und Kiefer

Zeichnen Sie nun die Nase ein – sie ist keilförmig und wird zur Nasenwurzel hin wieder breiter. Den Kiefer zeichnen Sie, indem Sie zwei „V's" zu Hilfe nehmen.

Die Spitzen der „V's" liegen etwa auf der Hälfte zwischen der mittleren Senkrechten und den Seitenlinien. Die Schenkel der „V's" enden auf der Augenlinie, wobei je ein Ende an die Seitenlinie und das andere bis zum Augenwinkel des gegenüberliegenden Auges stößt. (Zeichnung 3 in Reihe B). Strukturieren Sie die Augen und die Augenbrauen in Form eines abgeflachten X. Seine Lage ergibt sich von selbst, wenn Sie jede Augenbraue mit dem gegenüberliegenden oberen Augenlid verbinden.

Fällen Sie jetzt von den inneren Augenwinkeln senkrecht das Lot. So treffen Sie die Linien auf den Nasenflügeln. Ebenso markieren zwei Linien, die senkrecht von den Pupillen nach unten laufen, die Position für die Mundwinkel.

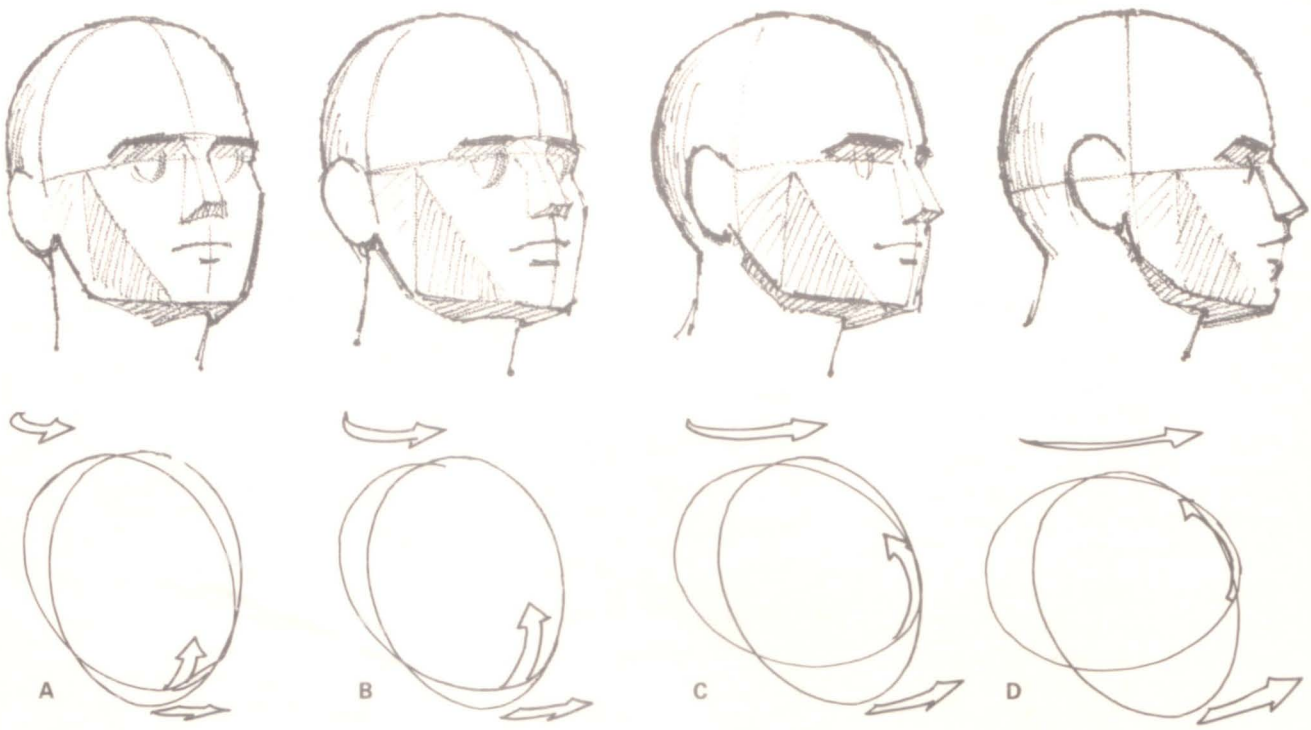
Reihe C: Profile: Für das Profil wird die gleiche Technik angewendet. Nachdem Sie die schräg geneigte Kopfform gezeichnet haben, halbieren Sie sie waagerecht längs der Mitte und markieren durch Halbieren der Höhen wie schon in Reihe A und B das untere Ende der Nase.

Dann zeichnen Sie ein Quadrat ein, das die Augenlinie, die Mitte der Längsachse und die untere Spitze der Kopfform umschließt.

Teilen Sie nun die untere Linie des Quadrates in vier Teile: Die erste Markierung bezeichnet in ihrer Verlängerung die Position des Augapfels, die zweite das hintere Ende des Unterkiefers. Zwischen beiden liegt der hinterste Punkt der Augenhöhle.

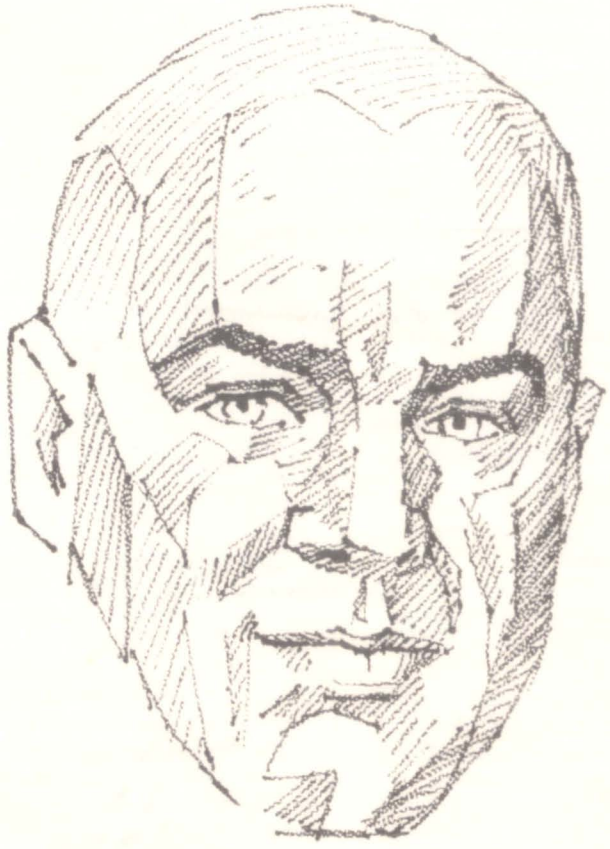
Fügen Sie diese Gesichtspartien ein, und konstruieren Sie dann die Nase in Form eines Parallelogramms, das von der Nasenbasis bis zur Augenlinie führt.

Sie werden bemerken, daß die Proportionen eines männlichen und eines weiblichen Kopfes gleich sind. Der Hauptunterschied liegt im Ausdruck der Gesichtszüge: normalerweise sind die eines Mannes schärfer geschnitten, während die weiblichen Züge weicher geformt sind.



Obwohl der menschliche Kopf rund ist, kann man ihn auch durch Kombination von hellen und dunklen Flächen wirkungsvoll darstellen.

Die Form und Zusammenstellung dieser Flächen hängt nicht nur von der individuellen Struktur des Kopfes ab, sondern auch von der Lichtquelle.



Plastizität in Portraits

Besonders schwierig sind Portraitzeichnungen, wenn sich die Stellung des Kopfes zwischen Vorder- und Seitenansicht befindet. In diesen Fällen hilft es, sich zwei sich überschneidende Eiformen vorzustellen.

In Beispiel A überschneiden sich diese Grundformen fast. Dreht sich der Kopf wie in B, so bekommt eine davon eine „Aufwärtsbewegung", während sich die andere langsam zurückneigt. Mit der Drehung setzen sich diese Bewegungen fort.

Bei Schritt D liegt die sich aufwärtsbewegende Form annähernd horizontal, rundet den Schädel und flacht das Gesicht ab.

Beachten Sie, daß in Schritt A und B das Ohr etwas aus der Kopfsilhouette heraustritt, während die Nase in den Gesichtsgrenzen bleibt. In Schritt C und D ist es umgekehrt: das Ohr bleibt innerhalb der Grenzen, und die Nase ragt aus der Silhouette des Kopfes hervor.

Sobald Sie von der Grundform und den Proportionen des Kopfes eine Vorstellung entwickelt haben, besteht der nächste Schritt darin, die Licht- und Schattenflächen so zu modellieren, daß der Kopf eine plastische Form erhält.

Zwei Hauptfaktoren bestimmen,

Diese Zeichnung führt die „Flächen-Methode" weiter, indem sie die Töne weicher ineinander übergehen läßt und so eine starke plastische Wirkung schafft.

wie und wo Tonflächen gesetzt werden müssen: Die Struktur des Kopfes selbst und zweitens die Art, wie das Licht auf ihn fällt.

Um zunächst bei der Struktur zu bleiben: Man kann die grundsätzlich runde Form des Kopfes, wie in einer schematisierenden Zeichnung, in eine Reihe von Ebenen einteilen. Einige dieser Ebenen sind tatsächlich fast ganz flach – z. B. die abgeflachten Seiten über den Schläfen. Andere sind leicht gewölbt wie etwa die Stirn. Um ihre Rundung darzustellen, sollten sie sehr fein schattiert werden. Die meisten Ebenen treffen in der Gesichtspartie aufeinander, weil hier um Mund und Nase die Gesichtsmuskulatur ausgesprochen komplex aufgebaut ist.

Selbst in einer recht realistischen Portraitzeichnung sind, wie unser Beispiel oben zeigt, die einzelnen Ebenen noch gut zu erkennen. Es ist die Beleuchtung, die sie je nach Stärke und der Richtung des Lichteinfalls mit mehr oder weniger klaren Konturen versieht.

Die Lichtquelle

Wenn man sich die Kopfform als eine Anordnung von Flächen vorstellt, fällt es nicht schwer, das Spiel von Licht und Schatten auf den Gesichtszügen wiederzugeben. Frontaler Lichteinfall läßt den Nasenrücken, die Stirn, Backenknochen und Unterlippe als hellste Bereiche erscheinen; alle mehr seitlich gelegenen Flächen sind in Schatten getaucht. Experimentieren Sie einmal vor dem Spiegel, indem Sie Ihr eigenes Gesicht aus verschiedenen Richtungen mit einer Schreibtischlampe beleuchten.

Tip

REGELN INTERPRETIEREN

Die Regeln für Kopfproportionen basieren auf der Durchschnittsform männlicher und weiblicher Köpfe.
Sie können deshalb zur Orientierung dienen, sollten aber nie zu streng befolgt werden, da Ihre Zeichnungen sonst nicht lebensecht wirken.

Gerade die Unterschiede in den Proportionen machen die Einzigartigkeit und Individualität eines Kopfes aus.

Nach einiger Übung können Ihnen die Proportionsregeln vor allem zur Überprüfung Ihres mehr und mehr geschulten Augenmaßes dienen.

Proportionen messen

Eines der größten Probleme beim Zeichnen besteht darin, die Größe eines Gegenstandes in Bezug zu den anderen Teilen so zu bemessen, daß sich richtige Proportionen ergeben. Hilfreich ist es, sich ein Detail am zu zeichnenden Gegenstand herauszusuchen. In unserem Beispiel mit dem Haus ist es die Höhe der Tür. Sie soll uns als Richtmaß für alle Proportionen dienen.

Halten Sie einen Bleistift auf Armlänge vor das Objekt, das Ihr Richtmaß sein soll. Dann markieren Sie mit dem Daumen seine scheinbare Länge am Bleistift.

Übertragen Sie die gemessene Länge auf den Zeichenblock – so haben Sie Ihr Richtmaß gesetzt, auf das Sie sämtliche andere Größen beziehen können.

Einfacher Vergleich

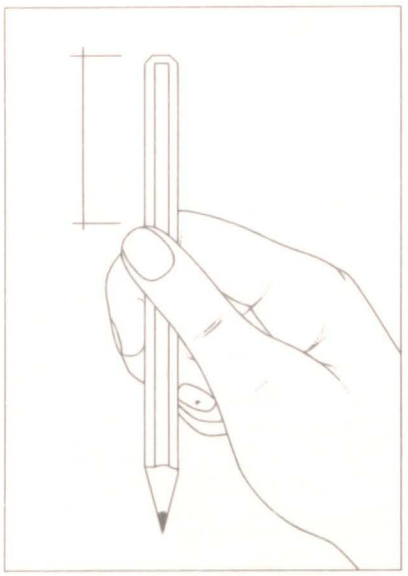
Jetzt nehmen Sie wieder den Bleistift und messen auf die gleiche Weise die Größen und relativen Entfernungen anderer Objekte in Ihrem Motiv.

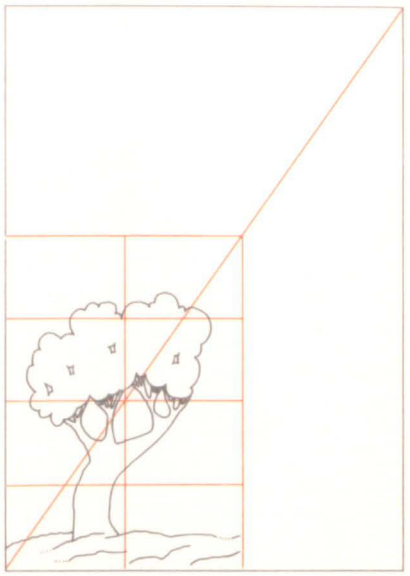
Um herauszufinden, wie hoch, tief oder lang sie im Bild erscheinen müssen, vergleichen Sie sie dann jedesmal mit dem Richtmaß.

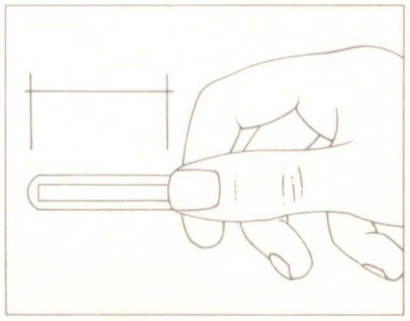
Durch diesen Vergleich wird es Ihnen möglich, die einzelnen Details maßstabgerecht in Ihr Bild aufzunehmen, ohne daß die absolute Größe Ihres Bildes eine Rolle spielt: Zeichnen Sie, um in unserem Beispiel mit dem Haus zu bleiben, die Haustür so groß, wie es Ihrem Bildformat angemessen ist. Aus Ihrem Richtmaß können Sie in jedem Fall die korrekten Proportionen ableiten. Ergibt der Vergleich mit dem Richtmaß, daß der Abstand zwischen den Fenstern halb so groß ist wie das Richtmaß, zeichnen Sie sie eine halbe Türhöhe weit auseinander.

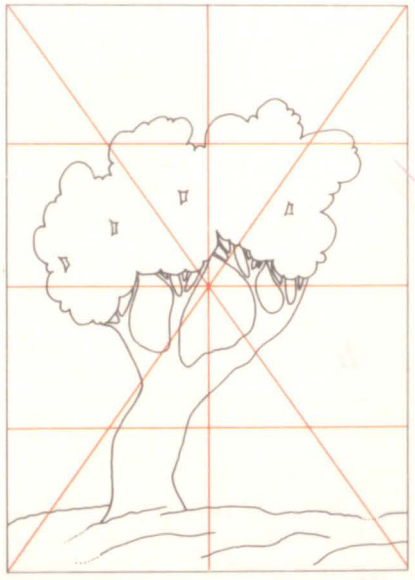
Der ganze Prozeß mag zunächst etwas kompliziert erscheinen, doch mit etwas Übung können Sie jeden Gegenstand sekundenschnell in das richtige Größenverhältnis einordnen. Beachten Sie jedoch, daß Sie dabei stets

- in der gleichen Position bleiben
- den Bleistift für jedes Maßnehmen in der gleichen Entfernung halten
- für eine Zeichnung immer das gleiche Richtmaß beibehalten.

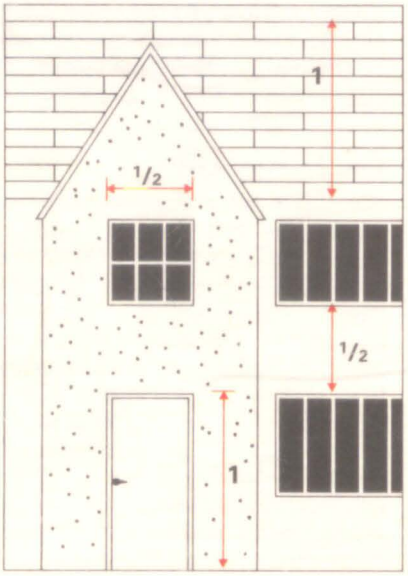








RICHTIGE GRÖSSENVERHÄLTNISSE
Benutzen Sie Bleistift und Daumen, um die scheinbare Größe eines bestimmten Teils Ihres Zeichenobjekts zu messen. Dann markieren Sie sie auf dem Zeichenblock und gewinnen so das Richtmaß, um daran alle Größen zu messen.



VERGRÖSSERN
Zunächst wird die kleine Zeichnung auf einem größeren Blatt Papier in der linken unteren Ecke befestigt.

Dann nehmen Sie einen Bleistift und ein Lineal, zeichnen zwei Diagonalen ein und verlängern die eine ganz über das große Blatt. Ziehen Sie dann weitere Linien, mit denen Sie die Zeichnung senkrecht in zwei Hälften und waagerecht in vier gleiche Felder teilen. Übertragen Sie die gleiche Einteilung auf den großen Bogen.

Die Linien dienen als Meßpunkte und ermöglichen es, die Zeichnung in einen anderen Maßstab zu bringen. Die Umrisse zeichnen Sie, indem Sie sich an den Feldern orientieren und an den Diagonalen, Senkrechten und Waagerechten die Größenverhältnisse ablesen.

Acrylfarben

Acrylfarben wurden zuerst in den vierziger Jahren benutzt. Ihre vielen Vorteile haben seither zu einer steigenden Beliebtheit geführt.

Welche besonderen Merkmale haben Acrylfarben?
Die Farben sind intensiv, leuchtkräftig, wasserfest und vergilben nicht. Besonders günstige Eigenschaften sind, daß sie nicht reißen und schnell trocknen.

In welchen Fällen lassen sich die Eigenschaften von Acrylfarben ausnutzen?
Wenn Sie schnell große Flächen deckend bearbeiten wollen, sich die Möglichkeit offenhalten wollen, Korrekturen anbringen zu können oder mehrere Farbschichten übereinanderlegen möchten, ohne Stunden auf das Trocknen warten zu müssen – dann sind Acrylfarben gerade richtig.

Können sich die Eigenschaften von Acrylfarben auch nachteilig auswirken?
Sie können ein unnatürliches, kunststoffartiges Aussehen annehmen. Weil die Farbe so schnell trocknet, neigt sie dazu, auf der Pinselspitze zu verdicken. Wenn Sie feine Details malen möchten, sind Acrylfarben daher nicht besonders gut geeignet. Auch wenn Sie es vorziehen, langsam zu arbeiten, sind diese Farben nicht empfehlenswert!

Wie sind Acrylfarben zusammengesetzt?
Acrylfarben enthalten grundsätzlich die gleichen Pigmente wie Öl- und Wasserfarben. Anstatt in Leinöl oder Gummi Arabicum werden Acrylpigmente aber in einem synthetischen Kunstharz gebunden und mit Wasser angeschlämmt.

Wie läßt sich die Konsistenz verändern?
Acrylfarben sind außerordentlich vielseitig verwendbar: Unmittelbar aus der Tube genommen haben sie eine dickflüssige, cremige Konsistenz, die der von Ölfarben nahekommt. Mit Wasser verdünnt, werden sie flüssig und durchscheinend. Vermischt man sie mit Acryl-Malmitteln, so kann damit ihre Konsistenz, ihre Trockenzeit und das Aussehen der getrockneten Oberfläche beeinflußt werden.

Wie dauerhaft sind Acrylfarben?
Alle Acrylfarben sind entweder als „besonders lichtbeständig" oder „lichtbeständig" klassifiziert. Dies bedeutet, daß kein Farbton im Laufe der Zeit, auch nicht bei längerer Lichteinwirkung, wesentlich vergilbt oder nachdunkelt.

Welche verschiedenen Qualitäten gibt es?
Acrylfarben kann man sowohl in „Künstler"- als auch in „Studien"-Qualität erhalten. Bei ersterer finden reine, natürliche Pigmente Verwendung, während letztere auf der Basis synthetischer Pigmente hergestellt werden.

Wie teuer sind die Farben?
Wie bei Ölfarben hängt der Preis der „Künstler"-Qualität von dem im jeweiligen Farbton enthaltenen Pigment ab. Insgesamt sind die Farben recht günstig und beispielsweise erheblich billiger als Ölfarben.

Welche Verpackungsformen sind üblich?
Die Farben sind in Töpfen oder auch in Tuben unterschiedlicher Größe erhältlich. Da jeder Hersteller ein eigenes Rezept für die Farben hat, ist es sinnvoll, sich an der Produktreihe eines Herstellers zu orientieren.

Welche Untergründe eignen sich für die Acrylmalerei?
Malpappe ist der meistverwendete Untergrund für Acrylmalerei. Sie besteht aus einem mit grob strukturiertem Papier beklebten, grundierten Bogen Karton. Beim Kauf sollten Sie darauf achten, daß die Struktur stark genug ausgeprägt ist.

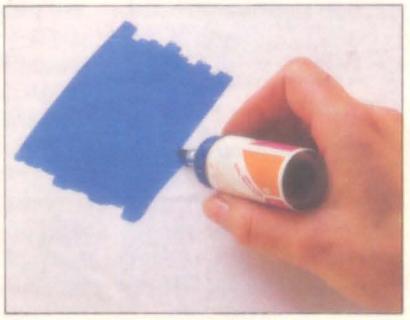
Kann man Malpappen auch selbst herstellen?
Wenn Sie sich eine Malpappe herstellen wollen, benötigen Sie neben Pappe, Papier und Klebemittel einen Malgrund für Acryl. Damit können Sie sowohl Holz, Stoff als auch Pappe bestreichen. Verdünnen Sie ihn mit Wasser zu einer milchigen Flüssigkeit, und tragen Sie ihn in Schichten auf.

Wie verhält sich Acrylfarbe auf Leinwand?
Die gewebte Textilstruktur der Leinwand vermag Ihren Acrylgemälden einen besonders weichen Charakter zu verleihen. Wie bei der Ölmalerei können Sie entweder Ölmalblöcke mit Leinenstruktur, Leinwand von der Rolle oder Leinwand auf Rahmen gespannt kaufen. Es ist wichtig, daß Sie sich vergewissern, daß vorgrundierte Leinwand auf jeden Fall mit einer für die Acrylmalerei geeigneten Grundierung versehen ist und nicht nur für Ölmalerei ausgelegt wurde.

Vorschau auf Heft 9

Zwei nützliche Pinseltechniken – „Stupfen“ und „trockenes Malen“ – stellen wir Ihnen in unserer Rubrik **ÖLMALEREI** vor. Sie werden schnell feststellen, daß Sie beide Techniken schon einmal angewendet haben. – „Das grüne Boot“ von Emile Gruppé lebt von einer Kombination gestupfter und trocken aufgetragener Farbe.

Der Bildaufbau Ihrer Werke bestimmt maßgeblich das Interesse eines Betrachters an Ihren Arbeiten. Ohne eine gelungene Komposition stehen künstlerisch auch noch so gelungene Bildteile zusammenhanglos nebeneinander. In **SEHEN UND VERSTEHEN** machen wir Sie mit den wichtigsten Regeln der Bildkomposition vertraut.



FILZSTIFTE sind nicht nur dankbare Schreibgeräte für schnelle Notizen, sie lassen sich durchaus auch für künstlerische Arbeiten nutzen. Unsere Einführung gibt Aufschluß über die wichtigsten Eigenschaften und Anwendungsbereiche dieses modernen Zeichenmediums.
Grafiker und Designer schätzen die Genauigkeit feiner Federn für detaillierte Illustrationen. In unserer Rubrik **TUSCHE** stellen wir Ihnen die interessantesten Federn vor, mit deren Eigenschaften Sie sich in unserer Übung „Baum in Blüte“ anfreunden können.
IM ATELIER verrät uns diesmal Sondra Freckelton ihre Vorlieben bei der Auswahl geeigneter Objekte für ihre herrlichen Aquarelle. Früchte, Gemüse und Pflanzen bekommen in ihren Stilleben eine faszinierende Anmutung.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 9

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 9

SEHEN UND VERSTEHEN

Die gelungene Bildkomposition 225
Augenhöhe und Horizonte 227
Objekte kombinieren 228

FILZSTIFTE

Farbe und Faser 230

ÖLMALEREI

Stupfen und Schummern 232
Übung: Winterszene 234

TUSCHE

Feine Federzeichnungen 236
Übung: Baum in Blüte 238

IM ATELIER

Sondra Freckelton 240

ACRYL

Übung: Felsküste 244

AQUARELL

Ohne Vorurteile 248
Ein gelungener Bildaufbau 250
Übung: Regatta 252

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

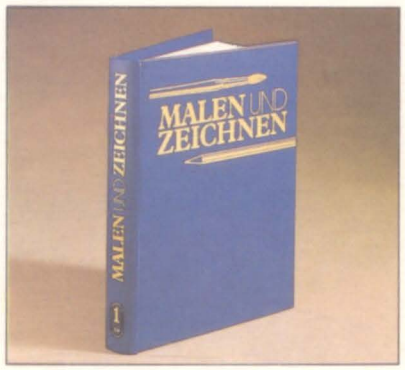
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

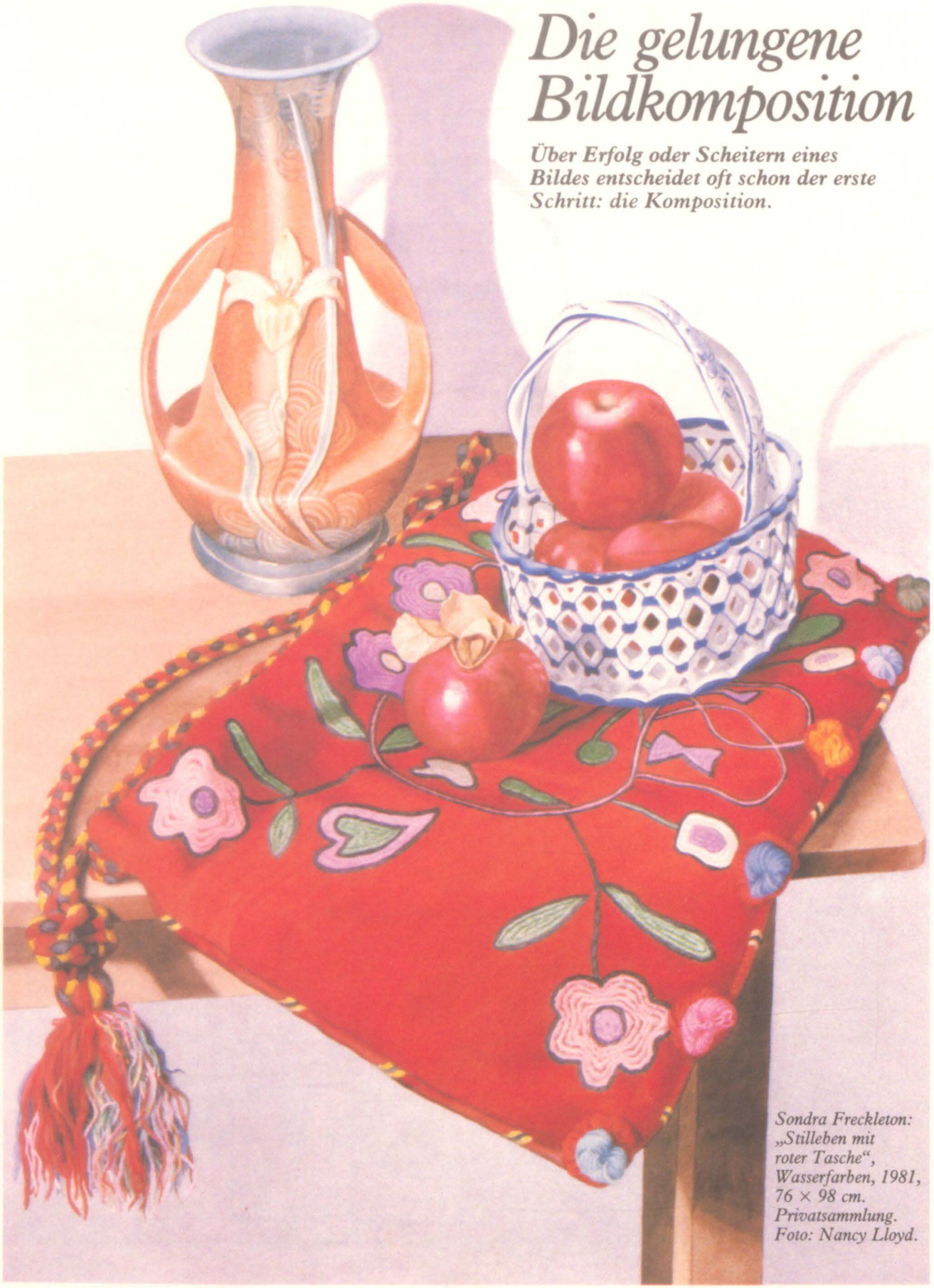
Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 248–251 Philip Jamison; 252 Rowland Hilder; 226 Stephen Doherty; 227, 229 David Millard; 231 Paul Hogarth; 232 Charles Reid; 233 Emile Gruppé; 234, 235 Richard Schmid; 236 James Gurney, Thomas Kinkade; 237 Henry C. Pitz; 238, 239 Harry Borgman; 240–243 Stephen Doherty, Sondra Freckelton
Bildmaterial auf den Seiten 244–247 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Die gelungene Bildkomposition

Über Erfolg oder Scheitern eines Bildes entscheidet oft schon der erste Schritt: die Komposition.



Sondra Freckleton: „Stilleben mit roter Tasche", Wasserfarben, 1981, 76 × 98 cm. Privatsammlung. Foto: Nancy Lloyd.

So gut Sie einzelne Teile eines Bildes auch zeichnen oder malen mögen – wenn Sie sie wahllos und zufällig anordnen, wird der Gesamteindruck verdorben. Ein Betrachter wird kaum Interesse am Bild gewinnen. Eine gelungene Komposition bildet ein harmonisches Ganzes: Die Elemente, aus denen sich das Bild zusammensetzen soll, müssen zunächst sorgfältig zugeordnet werden. Obwohl dieser Vorgang mit zunehmender Erfahrung fast instinktiv abläuft, sollten Sie einige Grundregeln beachten.

Manche Künstler neigen dazu, „Regeln" für die Komposition zu mißtrauen. Ganz richtig argumentieren Sie, daß jede sogenannte Regel irgendwann einmal von einem großen Meister durchbrochen wurde. Regeln können aber nur dann erfolgreich durchbrochen werden, wenn man sie zuvor kennengelernt hat. Behalten Sie also die hier beschriebenen Richtlinien so lange im Gedächtnis, bis Sie Ihr eigenes Gefühl für Kompositionen entwickelt haben. Später werden Sie ganz automatisch wissen, was einem Bild das „gewisse Etwas" gibt.

Jedes Bild braucht ein Hauptmotiv, einen inhaltlichen Brennpunkt, der den Blick des Betrachters auf Anhieb fängt. Beim Erwägen verschiedener Möglichkeiten sollten Sie zunächst nachdenken, was Ihr gewähltes Hauptmotiv interessant macht. Danach beziehen Sie die anderen Teile auf Ihr zentrales Sujet.

Schwerpunkte setzen

Wenn Ihr Motiv, zum Beispiel ein Haus, inmitten einer kahlen Landschaft liegt, bietet es sich an, die Umgebung maßgeblich in die Komposition einzubeziehen. Bei einer Anordnung von Gegenständen, etwa in einem Stilleben, muß demgegenüber, um den Betrachter zu fesseln, der wichtigste Bildteil einen wesentlich größeren Raum der Bildfläche einnehmen. Er läuft sonst Gefahr, im Bild „unterzugehen".

In beiden Fällen sollten Betonung und Anordnung der Bildelemente die Intention des Künstlers deutlich erkennen lassen.

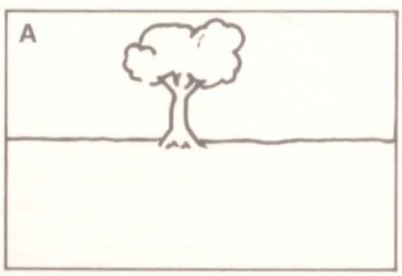
Positionieren der Bildelemente

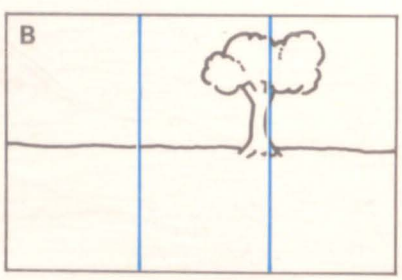
Obwohl es logisch erscheint, das Hauptbildelement in der Mitte zu plazieren, kann eine derartige Anordnung ohne Gefühl für die gesamte Raumwirkung schnell langweilig werden. Sie tun daher gut daran, den wichtigsten Bildgegenstand nicht in der Mitte, sondern etwa ein Drittel der Bildbreite vom Bildrand entfernt anzuordnen.

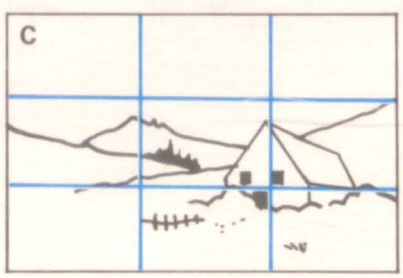
Diese Faustregel kann Ihnen auch beim Einrichten von Horizontlinien und nebengeordneten Bildteilen helfen. Bei Hochformaten ist sie besonders nützlich: Teilen Sie die Bildfläche horizontal und vertikal in drei gleiche Teile auf, und markieren Sie dort, wo sich die Linien kreuzen, die Aufmerksamkeitspunkte zum Positionieren wichtiger Elemente.

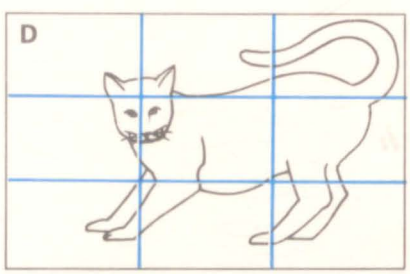
PRAKTISCHE DRITTELUNG UND AUFMERKSAMKEITSPUNKTE

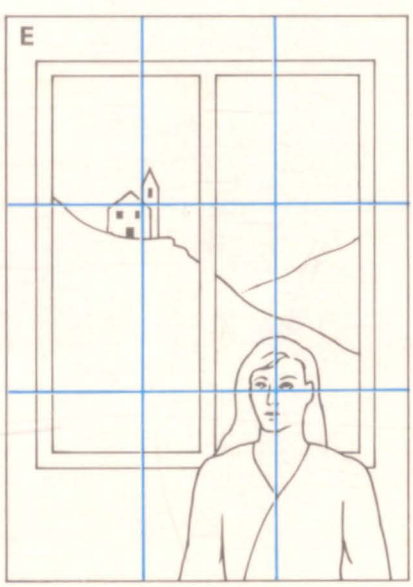
Die schematischen Zeichnungen verdeutlichen, wie das Dritteln der Bildfläche und das Anordnen der Aufmerksamkeitspunkte auf den Teilungslinien ausgewogene Kompositionen ermöglichen.
Zeichnung A wirkt recht langweilig, weil das Motiv mitten auf der Bildfläche so dominant ist, daß der Betrachter zu sehr darauf fixiert wird.
Zeichnung B zeigt den zentralen Bildgegenstand auf die rechte Drittellinie verschoben. Diese Anordnung ruft stärkere Aufmerksamkeit hervor, da sie den Blick über die Bildfläche hinweg auf den Baum lenkt.
In **Zeichnung C** steht das wichtigste Bildelement auf einem Aufmerksamkeitspunkt. So entsteht ein angenehmes Gleichgewicht zwischen dem Haus, dem Hintergrund und dem Himmel.
In **Zeichnung D** wurde der Katzenkopf auf einen Aufmerksamkeitspunkt gelegt.
Zeichnung E zeigt, wie Sie das wichtigste Bildelement (die Person) mit einem nebengeordneten (der Kirche) in Beziehung setzen können, indem Sie die Gegenstände auf den diagonal einander gegenüberliegenden Schnittpunkten anordnen.











Augenhöhe und Horizonte

Die Wirkung Ihrer Motivkomposition ist stark abhängig von der Höhe, auf die Sie den Horizont legen. Klare „Regeln" sind für dieses Problem nicht formuliert – viel hängt von der Stimmung ab, die sie mitteilen wollen. Oberstes Gebot muß es auf jeden Fall wiederum sein, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu gewinnen.

Bei Landschaften ist es riskant, den Horizont in die Mitte der Bildfläche zu legen: Ähnlich wie bei einem zentral angeordneten Bildelement riskieren Sie die Zweiteilung Ihrer Komposition, die dem Auge keinen eindeutigen Blickfang bietet. Für einen üblichen Bildaufbau legen Sie den Horizont etwas oberhalb oder unterhalb der „toten" Mitte an, so daß Sie, um das Motiv zu verstärken, die Möglichkeit haben, entweder den Vordergrund, den Mittelgrund oder den Hintergrund hervorstechend zu betonen.

Zudem sollten Sie als allgemeine Regel beherzigen, den Horizont, wo immer möglich, mit Hügeln, Bäumen, Häusern usw. zu durchbrechen. Denn so vermeiden Sie den Eindruck eines langweiligen Striches, der sich durch Ihr Bild zieht.

Bei Landschaftsdarstellungen bilden Straßen, Zäune und Wasserläufe oft natürliche Blicklinien. Wenn die Gefahr besteht, daß das Auge des Betrachters ungewollt ins Wandern gerät, brechen Sie diese Linien mit senkrecht betonten Gegenständen, z. B. mit Bäumen.

Die Augenhöhe festlegen

Dieselben Regeln gelten im großen und ganzen auch für die Augenhöhe, die Linie, auf die Ihr Blick natürlicherweise in einem Stilleben oder Porträt fällt. Bevor Sie die Augenhöhe festlegen, müssen Sie entscheiden, in welchem Verhältnis Sie den zentralen Bildteil und den Hintergrund betonen wollen.

Im „Stilleben mit roter Tasche" ist die Augenhöhe im oberen Drittel des Bildes angelegt. Das erzeugt einen Eindruck von Tiefe und hat zur Folge, daß die rote Tasche dem Betrachter förmlich entgegenzukommen scheint.

EINE IN SICH GESCHLOSSENE KOMPOSITION

Eines der Geheimnisse einer gelungenen Komposition besteht darin, den Blick des Betrachters ins Bild hineinzulenken. In seiner Hafenszene hat David Millard eine kraftvolle visuelle Aufmerksamkeitslinie angelegt. Sie beginnt mit den exotischen Gestalten vorne links und verläuft über die Bildfläche bis zu dem Fischer hinten rechts. Um zu vermeiden, daß der Blick über den Rand des Bildes hinauswandert und „abstürzt", plaziert er den Fischer so, daß dieser mit erhobenem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger auf die anderen Figuren – ins Bild zurück – verweist! Der Blick wird so wieder auf den wichtigsten Bildteil gelenkt.

David Millard: „Hafenszene", Wasserfarben.

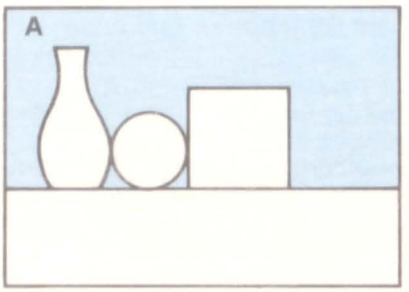
Objekte kombinieren

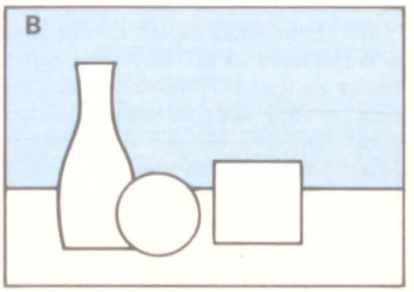
Selbst einfache Zusammenstellungen von Objekten zu einem Stilleben können, sofern die Komposition stimmt, eine kraftvolle Wirkung ausstrahlen. Sie sollten sich nicht scheuen, die Augenhöhe ein gutes Stück oberhalb der Bildmitte anzulegen und die Gegenstände zu staffeln. Die Komposition erhält so zusätzliche Tiefe und erlaubt es dem Blick des Betrachters, „um die Bildelemente herum" und zwischen ihnen hin- und herzuwandern.

Interessante Vorder- und Hintergrundräume entstehen an Stellen, an denen Objekte in Beziehung treten – sich überschneiden. Nutzen Sie diesen Effekt, und durchbrechen Sie auch die Horizontlinie mit einigen Objekten, damit sie nicht im Vor-

REIHUNGEN VERMEIDEN

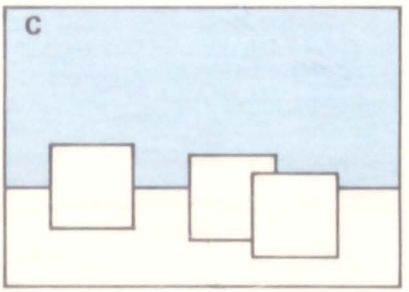
Eine überaus langweilige Komposition ergibt sich, wenn, so wie in der Abbildung A, die Gegenstände in einer Reihe auf der Augenlinie angeordnet sind. In Beispiel B wurden sie nach vorn gerückt, so daß sie die Augenlinie brechen und das Bild einen Zusammenhalt bekommt. Um die Spannung im Bild zu erhöhen, sollten sich Formen überschneiden.

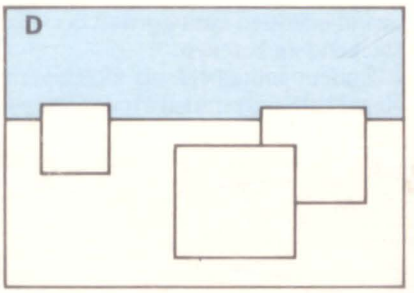




GRÖSSEN VARIIEREN

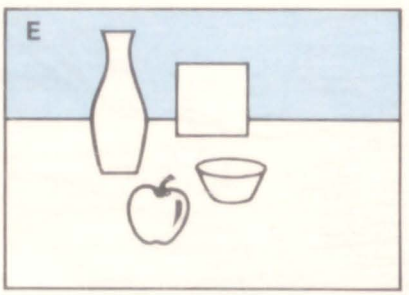
Zeichnung C folgt einigen Kompositionsregeln. Dennoch bewirken die Gleichförmigkeit der Gegenstände und die Tatsache, daß sie alle mehr oder weniger auf derselben Bildebene liegen, daß dem Bild die Spannung fehlt. Dem wurde in Beispiel D abgeholfen, indem die Augenhöhe angehoben und die Gegenstände stärker gestaffelt wurden.

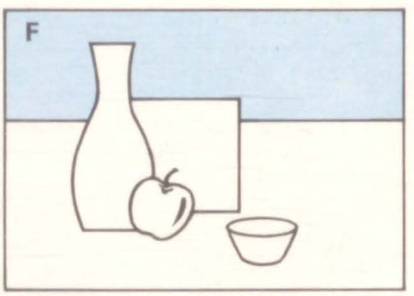




ZUSAMMENHÄNGE SCHAFFEN

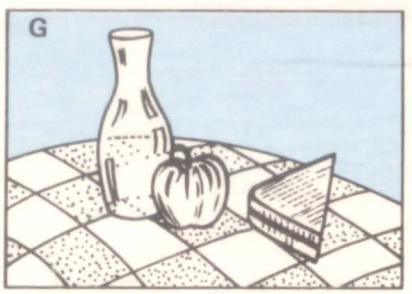
Besteht das Motiv aus einer Gruppe von Objekten, so ist es wichtig, daß sie in einem Zusammenhang miteinander stehen und die Hintergrundräume diese Gruppenwirkung unterstützen. In Beispiel E wurde beides verfehlt. Zeichnung F dagegen bindet die einzelnen Objekte aneinander und gibt ihnen dennoch zugleich eine Eigenständigkeit.

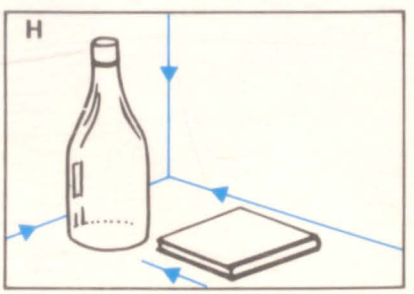




AUFMERKSAMKEITSLINIEN KONSTRUIEREN

Schaffen Sie mehr als einen visuellen Zugangsweg zu Ihrem Motiv. Zeichnung G hat eine gekrümmte, den Betrachter fesselnde Aufmerksamkeitslinie und enthält Kontraste. In Beispiel H legt uns die zurückspringende Ecke nahe, das Motiv sowohl von oben als auch von der einen und der anderen Seite zu erforschen.





Tom Hill: „Guatemaltekische Frauen auf dem Markt", Aquarell, 56 × 76 cm.

dergrund „verlorengehen".

Ein Bild lebt nicht allein von einem originellen Thema. Um Ihre Arbeit abwechslungsreich zu gestalten, helfen einige Tips:

Bewegung: Kontrastieren Sie starre Gegenstände mit beweglicheren – beispielsweise einen vom Wind gebogenen Baum mit einem Haus.

Maßstab: Stellen Sie, um Ihrem Bild Tiefe zu geben, Gegenstände im Nahbereich entfernten gegenüber. Variieren Sie ihre Größe, um Eintönigkeit zu vermeiden.

Formen: Sie wirken stets interessanter, wenn sie in Kontrast gesetzt sind oder sich überschneiden.

Oberflächenstrukturen: Kombinieren Sie unterschiedliche Strukturen miteinander. Die glatte und klare Oberfläche von Glas hebt sich eindrucksvoll von groben Stoffen ab. Holz und Metall ergänzen sich durch ihre Beschaffenheit.

In der Marktszene und in dem Stilleben von David Millard finden sich diese Prinzipien vereint.

David Millard: Stilleben-Skizze in Aquarellfarben, die den Abwechslungsreichtum innerhalb eines einfachen Motivs demonstriert.

Tip

AUSREICHENDE LÜFTUNG

Ein Wort der Warnung: Viele wasserfeste Marker enthalten außer der Farbe Harze und Lösungsmittel. Einige dieser Lösungsmittel können gefährlich sein, lesen Sie deshalb die Etiketten sorgfältig durch.
Lassen Sie kleine Kinder (die für die gefährlichen Wirkungen dieser Lösungsmittel anfälliger sind) derartige Stifte nicht benutzen!
Eine ausreichende Belüftung ist für alle Räume, in denen mit lösungsmittelhaltigen Markern gearbeitet wird, notwendig.

Farbe und Faser

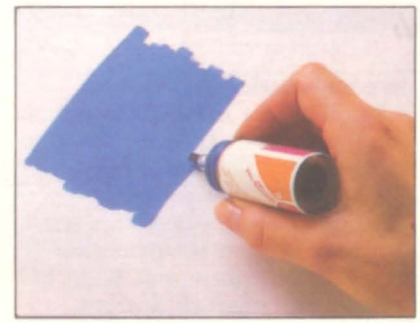
Filzstifte taugen zu mehr als zu Notizen. Richtig eingesetzt entstehen mit Markern respektable Werke.

Die vielseitigen Filzstifte gibt es in unterschiedlichen Typen und Größen, stumpf oder spitz, und Sie können mit Ihnen eine ganze Reihe von Effekten erzielen. Erhältlich sind sie in einer großen Farbpalette von Pastelltönen bis zu sehr dunklen Schattierungen. Ihre Tinte kann wasserfest oder wasserlöslich sein, die wasserfesten Stifte werden allgemein als „Marker" bezeichnet. Manche Markerserien für Entwurfszwecke umfassen mehr als hundert Farbtöne.

Filzstifte sind sauber, bequem und, weil die Arbeit mit ihnen keinerlei Vorbereitungen erfordert, jederzeit schnell zu gebrauchen, ob Sie Linien zeichnen, Flächen kräftig mit Farbe ausfüllen oder eine Farbschicht über die andere legen wollen, um neue Farben zu schaffen. Filzstifte lassen sich auch gut mit anderen Medien kombinieren.

Indem man mit der breiten, meißelförmigen Spitze eines Markers vorsichtig eine Reihe breiter Striche Seite an Seite nebeneinandersetzt, ist es möglich, eine gleichmäßige Farbschicht wie in einem Aquarell anzulegen. Selbstverständlich kann mit anderen Farben darübergemalt werden. Die vielen verschiedenen Filzstifttypen zeichnen Striche in diversen Stärken und Breiten.

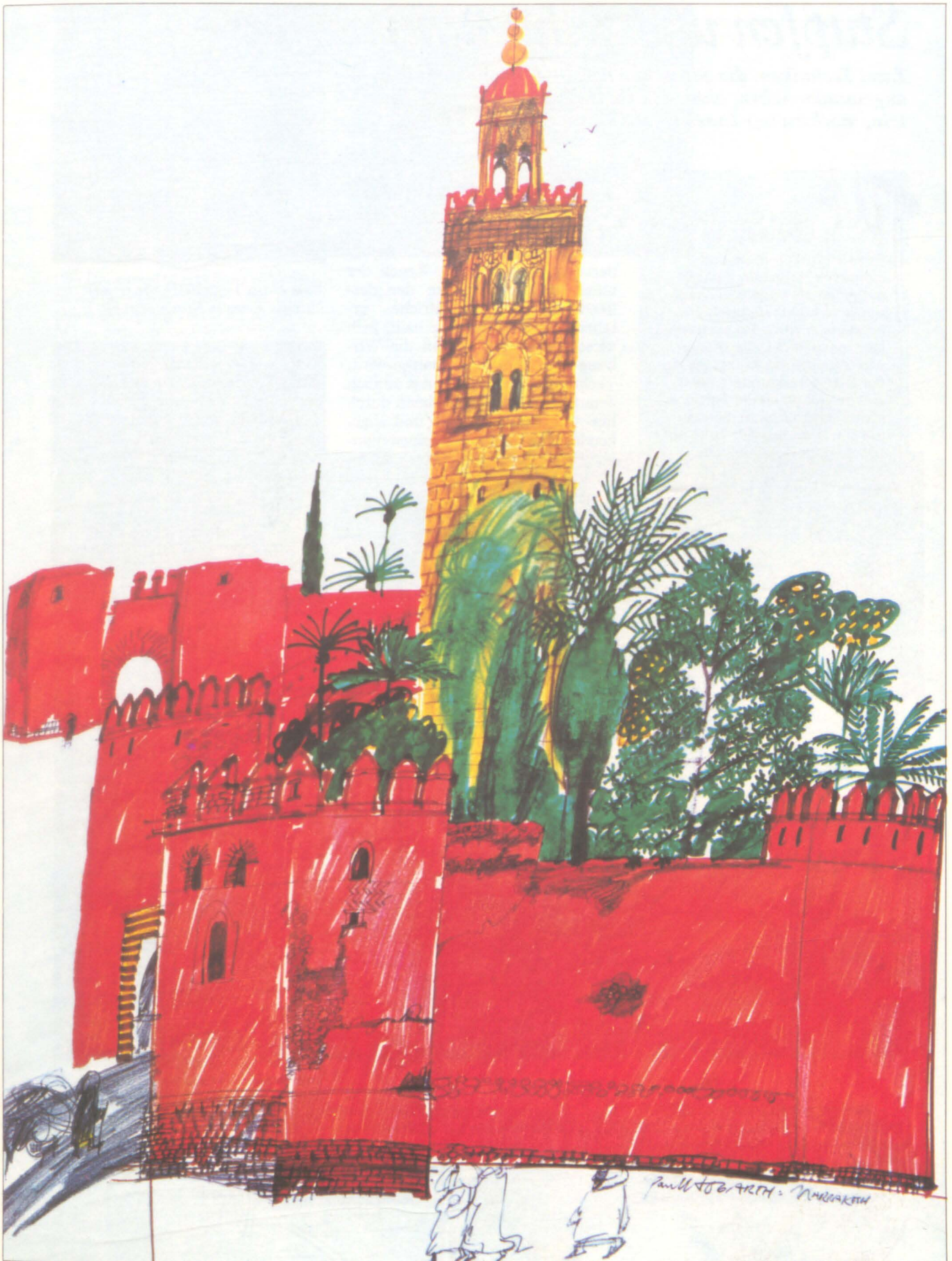
Bei Filzstiften ist es notwendig, sich schnell und sicher für den Strich zu entscheiden. Wenn die Filzspitze zu lange auf dem Papier ruht, kann die Farbe „ausbluten", und die ganze Wirkung verderben.



Mit einem meißelförmigen Entwurfsmarker wird eine gleichmäßige Farbschicht angelegt. Hierbei ist es, um harte Ränder zwischen den Strichen zu vermeiden, wichtig, schnell zu arbeiten.

Verschiedene Filzstiftspitzen und die Linien, die sie erzeugen.
Von links nach rechts: meißelförmige, kugelnasige, normale, feine Filzstiftspitze.

„Marrakesch, Marokko, 1966" von Paul Hogarth. Marker und Tusche auf Zeichenpapier (44 cm × 50 cm).



M. frdl. Gen. Weekend Telegraph, London

Stupfen und Schummern

Zwei Techniken, die Sie möglicherweise schon einmal angewendet haben, ohne sich ihrer Besonderheit bewußt zu sein, möchten wir Ihnen in allen Finessen vorstellen.

Tip

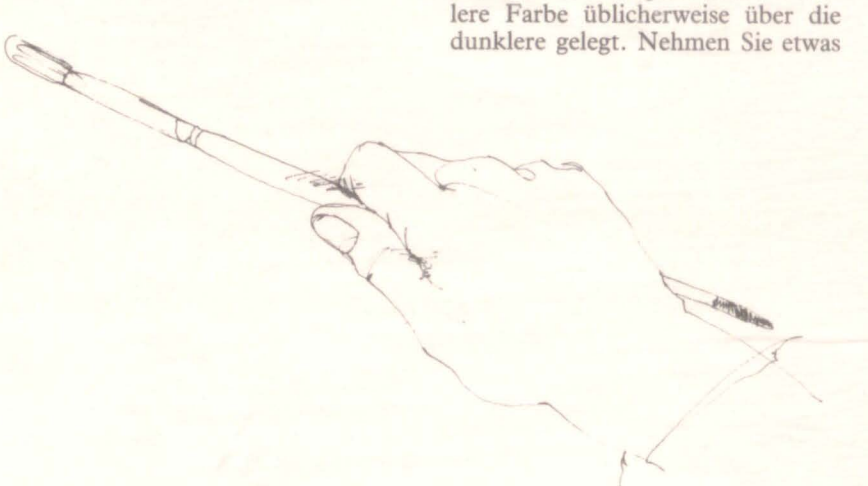
DEN ÖLGEHALT VERRINGERN

Es kann vorkommen, daß einige Farbfabrikate mehr Öl enthalten als andere und das trockene Malen dadurch problematisch wird. Bei bestimmten transparenten Farbtönen wie z. B. Alizarin-Krapplack ist der Ölanteil besonders hoch. Um den Ölgehalt der Farbe etwas zu reduzieren, können Sie sie direkt aus der Tube auf Lösch- oder Zeitungspapier drücken. Das Öl wird dann in wenigen Minuten vom Papier aufgesaugt.

DIE PINSELHALTUNG

Beim Stupfen brauchen Sie nicht soviel Kontrolle über den Pinsel wie beim Malen von Gegenständen, Linien und Details. Halten Sie ihn auf halber Länge mit dem Griff unter der Handfläche zwischen Daumen und Zeigefinger.

Das trockene Malen verlangt etwas mehr Feingefühl. Halten Sie den Pinsel daher näher zur metallenen Zwinge hin fest.

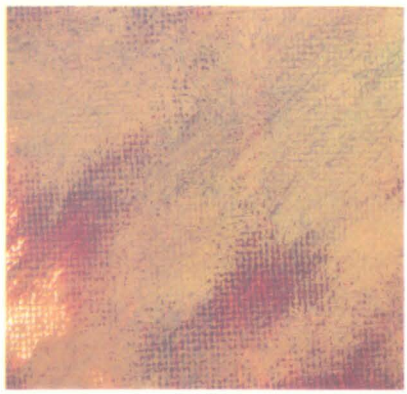


Stupfen bedeutet, Farbe verwischend und halbdeckend über eine andere Farbe zu legen. Um einen subtilen Farbeffekt zu erzielen, lassen sich damit zwei Farbtöne besonders gut kombinieren: Wegen der unterschiedlichen Dicke der darüberliegenden Pinselstriche erscheint die untere Farbe halb, halb verschwindet sie, so daß die Wirkung weich und rauchartig wird. Technisch erreicht man das ähnlich dem Stricheln beim Zeichnen durch hin- und her- bzw. auf- und abgehende, „bürstende" Pinselbewegungen. Für gewöhnlich stupft man eine hellere Farbe über eine dunklere, trockene Farbfläche. An einigen Stellen verschmelzen die rauhen Ränder der neuen Farbe mit der dunkleren Untermalung und bilden so einen neuen Farbton. Diese optische Mischung ist lebendiger und „interessanter strukturiert", als wenn die gleichen Farben auf der Palette gemischt würden.

Leicht und zart

Das trockene Malen, mitunter auch als Granulieren oder Schummern bezeichnet, entspricht der Trockenpinseltechnik, die beim Aquarellieren eingesetzt wird. Hier wie dort arbeitet man mit wenig Farbe im Pinsel und möglichst ohne Malmittel. Wie beim Stupfen wird die hellere Farbe üblicherweise über die dunklere gelegt. Nehmen Sie etwas Farbe auf einen Borstenpinsel und ziehen ihn dann leicht über eine schon getrocknete Farbfläche oder über die grundierte Leinwand, so daß ein gebrochener Pinselstrich entsteht. Die Borsten des Pinsels spreizen sich, während Sie den Strich ziehen. Darum setzt sich die Farbe überwiegend an den erhabenen Stellen des Untergrunds fest, und der darunterliegende Farbton schimmert durch.

Der Vorteil trockenen Malens liegt in seiner ästhetischen Ökonomie. Mit einem Minimum an Pinselarbeit lassen sich Details und Strukturen wie die Sonnenstrahlen in einem Wald oder einem Zimmer andeuten. Auch eignet sich die Technik gut zur Darstellung von Gras, belaubten Zweigen, Gischt oder Haar – für alles Leichte und Zarte oder dort, wo Sie eine körnige Struktur benötigen. Am besten üben Sie Stupfen und trockenes Malen zunächst auf einem kleinen Stück Leinwand.



Eine blasse neutrale Farbe lebhaft über ein warmes Braun gestupft

Trockenes Malen mit heller Farbe auf Dunkelbraun

„Das grüne Boot" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm. Der Ausschnitt weist im Detail lebhafte Pinselarbeit und trockenes Malen auf, was die interessante Wirkung dieses Gemäldes gerade aus der Entfernung ausmacht.

Das Dock mußte erst ganz trocknen, bevor die Pfähle hinzukamen. Um einen Übergang von Licht zu Schatten zu erzielen, wurde die hellere Farbe von den Spitzen trocken auslaufend heruntergezogen.

Sehr dick aufgetragene, helle Farbe wurde für das Segel des großen Bootes verwendet. Der Impastoauftrag der Farbe erzeugt eigenständig Licht- und Schattenwirkung, die wie Falten im Segeltuch erscheint.

Dieser warme braune Ton ist eine dünne Farbuntermalung. Sie schimmert an vielen Stellen des Gemäldes hindurch und gibt ihm einen Zusammenhalt. Hier wird auch die Leinwandstruktur sichtbar.

Die Planken des Schiffsrumpfes bestehen aus waagerechten grünen Pinselstrichen. Ein paar gelbe Kringel am Bug lassen kunstvolle Verzierungen aus Messing erahnen, die bewußt nur angedeutet wurden.

1

Übung: Winterszene

Die Stille einer Winterlandschaft betont der Künstler Richard Schmid durch zarte und trocken verwischte Pinselarbeit. Die unverdünnte Farbe wurde auf die bloße weiße Leinwand, an einigen Stellen auf trockene Farbschichten aufgetragen. Ihre volle Wirkung erreicht diese Pinseltechnik beim nebligen Hintergrund, den kahlen Ästen in der Mitte und dem geknickten Gras im Vordergrund des Bildes.

1. Tonwerte festlegen

Zunächst legte Richard Schmid fünf Helligkeitsbereiche für die Hauptelemente der Szene fest. Anschließend brachte er sie in transparenten Mischungen auf die Leinwand. Folgen Sie seinem Beispiel, indem Sie den Ton der weißen Leinwand für die hellsten Bereiche des Vordergrunds und des Himmels nehmen. Mischen Sie dann Elfenbeinschwarz und Siena gebrannt für den dunkelsten Ton (am Fuß des Baumes auf der rechten Seite) und für die halbdunklen Töne der anderen Stämme und Zweige, bei denen das Siena gebrannt stärker dominiert.

Die beiden mittleren Tonwerte entstehen aus Kobaltblau und Lichter Ocker. Beide Farben werden mit Weiß gemischt und für die Bäume des Hintergrunds verwendet. Die gleiche Mischung mit etwas Chromoxidgrün dient als Mittelgrund.

2. Himmel und Bäume

Die Farben des Himmels werden mit sehr viel Weiß, etwas Kobaltblau und Lichter Ocker gemischt. Für die Bäume auf der linken Seite kommen zur gleichen Mischung noch Spuren von Siena gebrannt und Englischrot hell. Ziehen Sie einige trockene Striche für die kahlen Zweige im Mittelgrund. Für den Hauptblickfang – die Bäume auf der rechten Seite – mischen Sie Siena gebrannt und Kobaltblau mit Elfenbeinschwarz, Lichter Ocker und Weiß.

Benutzen Sie mittelgroße Pinsel und den Malspachtel für die Stämme und Äste; für die Zweige kleine Borsten- und Haarpinsel. Die zerzausten Linien werden mit der Kante des Malspachtels hinzugefügt.

3. Details im Vordergrund

Den Schnee fügen Sie mit Mischungen aus Weiß, Kobaltblau, Englischrot und Lichter Ocker hinzu. Mit dem Malspachtel läßt sich die weiße Fläche entweder glätten oder anschaben, was dem Vordergrund eine interessante Struktur verleiht. Anschließend zeichnen Sie mit einem ziemlich trockenen Pinsel die helle Farbe über einige der transparenten dunklen Flächen. Der Vordergrund um das Gras herum gewinnt durch senkrechte Striche aus wärmeren Mischungen – Kadmiumgelb, Englischrot, hell und Lichter Ocker – an Gestalt.

2

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Hartfaserplatte (56 cm × 70 cm)
- Große und mittlere Borstenpinsel, kleine Borsten- und Haarpinsel
- Malspachtel
- Eine Palette mit acht Farben: Elfenbeinschwarz, Titanweiß, Kadmiumgelb, Lichter Ocker, Englischrot hell, Siena gebrannt, Chromoxidgrün und Kobaltblau.

Englischrot hell ist eine rote Erdfarbe, die wie eine blassere und hellere Version von Siena gebrannt aussieht.

Malspachtel: Benutzen Sie einfach den dünnen Rand des Spachtels, um damit sehr dünne und feine Farbstriche an den Spitzen der Zweige aufzutragen. Mit der flachen Klinge lassen sich einige Stellen des Vordergrundes glätten.

3

Feine Federzeichnungen

Designer und Grafiker schätzen die Genauigkeit feiner Federn. Doch auch als Künstler können Sie diese sensiblen Linien in einer Zeichnung verwenden.

In Büchern und Zeitschriften finden sich oft sehr detaillierte Illustrationen, die mit einer feinen Tuschefeder gezeichnet wurden. Am besten eignet sich für solch feine Arbeit eine spitze Zeichenfeder in einem Federhalter. Mit ihrer flexiblen Spitze lassen sich sehr unterschiedliche Linienstärken erzeugen (je mehr Druck, desto breiter die Linie), so daß sie eine erstaunliche Vielfalt von Texturen und Tonwerten möglich macht.

Der feine und genaue Röhrchentuschefüller oder Rapidograph wird hauptsächlich für technische Zeichnungen verwendet. Weil die Tinte aus einem Metallröhrchen aufs Papier fließt, läßt sich die Linienstärke nicht verändern. Es gibt jedoch auswechselbare Spitzen, von denen manche feiner als jede normale Feder zeichnen. Der Füller muß stets gut gesäubert und gepflegt werden, sonst verstopft die getrocknete Tinte die feinen Röhrchen.

Ein Tuschefüller ist eine Mischung aus den beiden genannten Zeichengeräten. Die Zeichenfeder und ein Halter mit Tuschetank sind aus einem Stück konstruiert, ähnlich dem normalen Füllfederhalter.

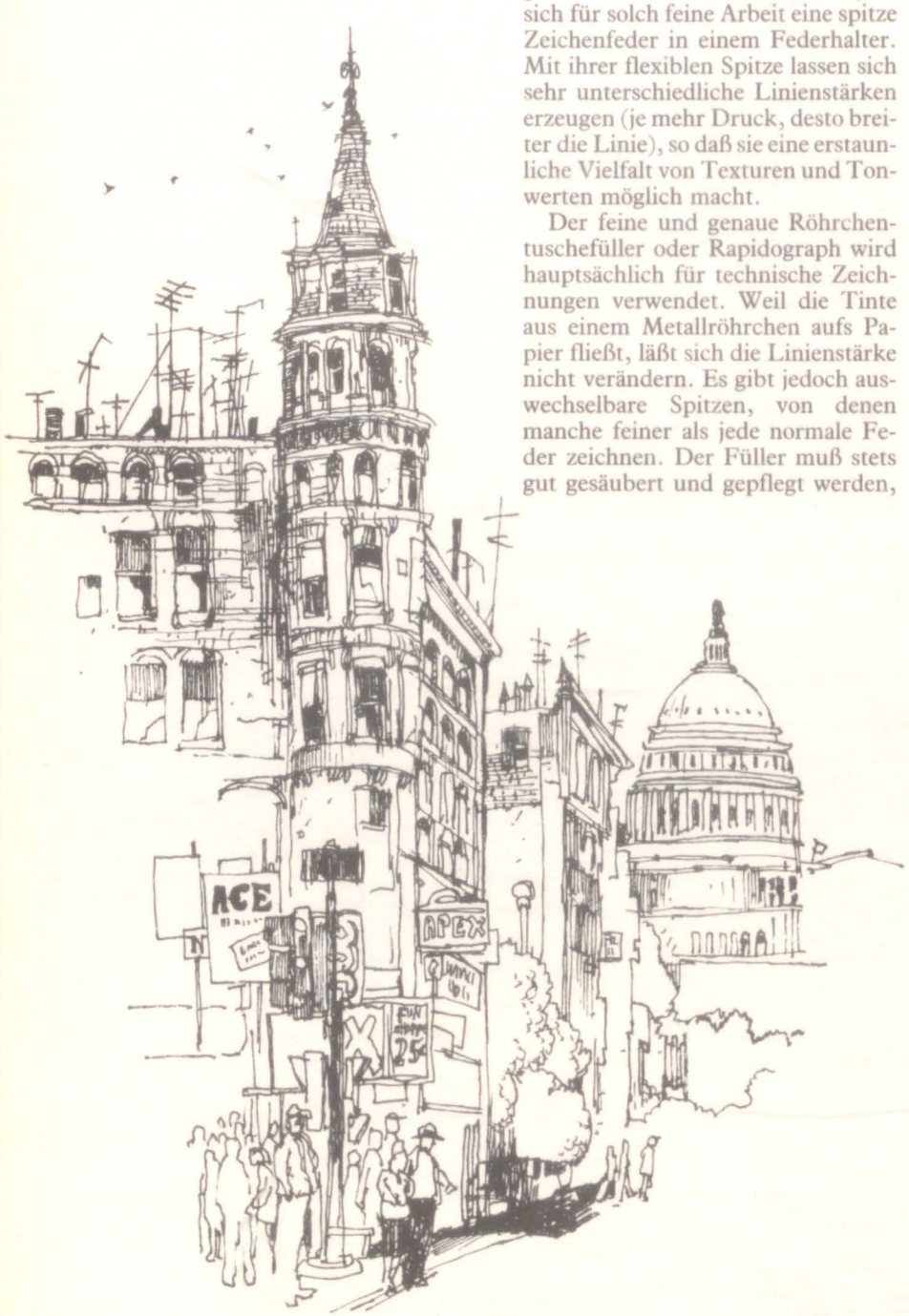
Feine Linienstrukturen

Die Vielseitigkeit von Federzeichnungen wird besonders deutlich an den acht verschiedenen Versionen des gleichen Stillebens (A–H); alle sind mit einer feinen Zeichenfeder aus freier Hand gezeichnet. Die Schale und die Schachtel werden von der Seite beleuchtet, so daß ungefähr fünf verschiedene Tonwerte von sehr dunkel (die Schatten der Gegenstände) bis zu sehr hell (die Stellen, auf die das Licht direkt fällt) entstehen.

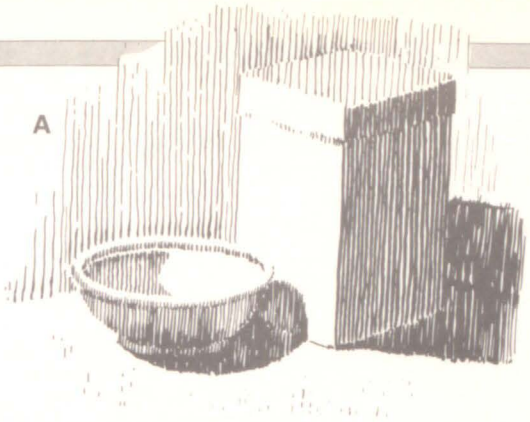
Es ist kaum zu glauben, daß ein und dieselbe Feder so viele unterschiedliche Linientechniken erzeugen kann. Die schwärzesten Töne entstehen entweder durch festen Druck, wodurch die Linien dicker werden (z. B. A) oder durch enge Kreuzschraffuren (D und F).

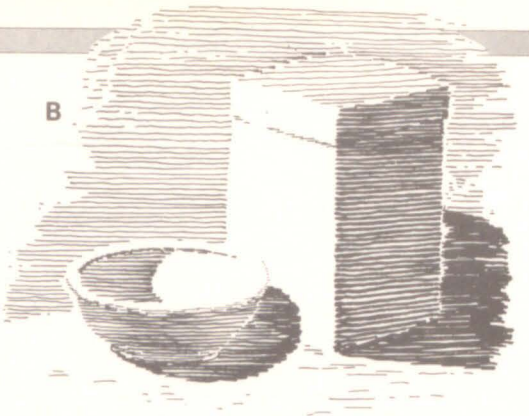
Ein besonderes optisches Phänomen ist, daß senkrechte Parallellinien die Gegenstände höher erscheinen lassen, während waagerechte Parallelen sie scheinbar etwas verbreitern. Linien, die in den Binnenflächen den Konturen eines Gegenstandes folgen, betonen seine Oberfläche und Plastizität (C).

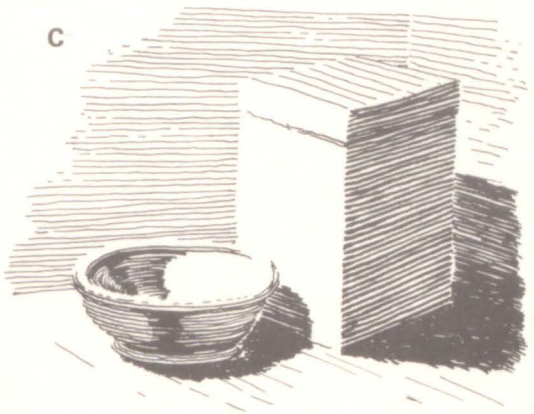
Etwas zufälliger und freier gezeichnete Linien reduzieren eher die „Glaubwürdigkeit" einer Oberfläche (D und E). Die punktierte Zeichnung (E) erzeugt eine völlig andere Wirkung als die übrigen, linearen Zeichnungen. Punktieren bietet eine gute Möglichkeit für sensible Helligkeitsabstufungen – Sie variieren dabei einfach die Größe und Dichte der Punkte.

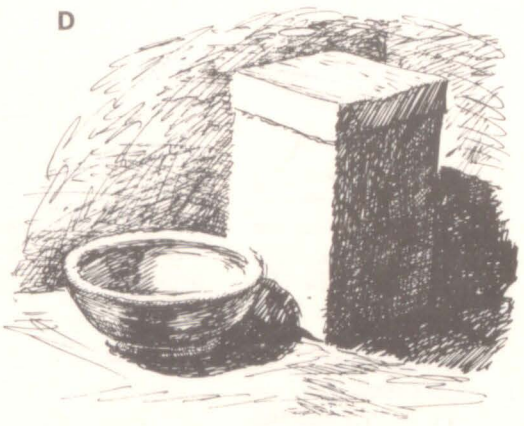


„Straßenszene, Washington D.C.", von Thomas Kinkade, Röhrchentuschefüller (22,5 cm × 30 cm).

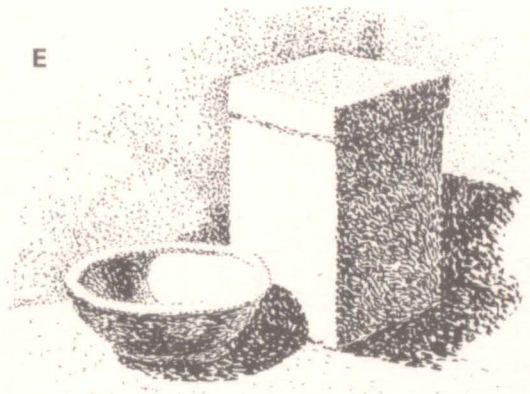


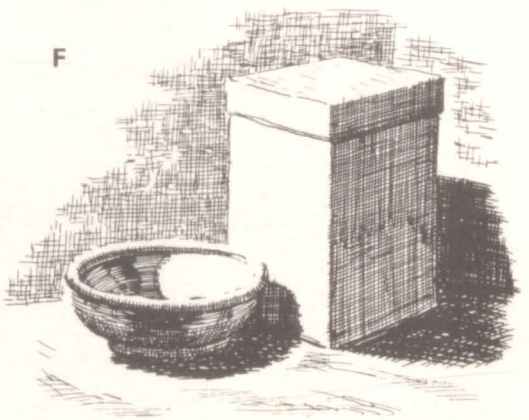


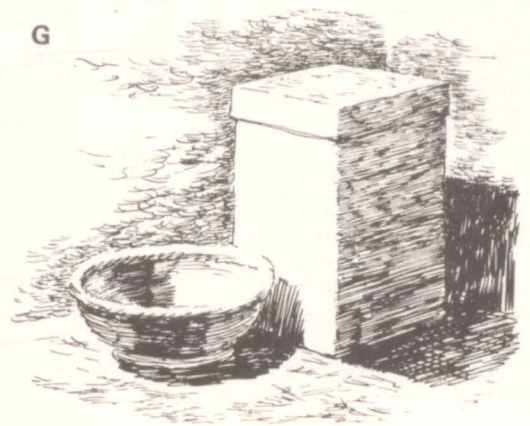


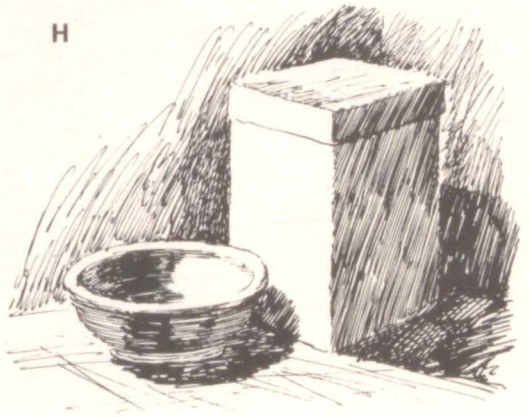


Die Beispiele **A** bis **H** zeigen acht verschiedene Wege, das gleiche Stilleben in schwarzer Tusche und mit einer Zeichenfeder wiederzugeben.
A und **B** sind mit ganz geraden Linien gezeichnet. Beispiel **C** zeigt die Wirkung von Linien, die den Objektkonturen folgen.
D und **H** sind aus verschiedenen Stricharten zusammengesetzt – **D** ist geskribbelt, **E** gepunktet, **H** besteht aus diagonalen Strichen und **F** aus Kreuzschraffuren. Probieren Sie alle Techniken aus, und entdecken Sie Ihre Vorlieben. Sie werden bald herausfinden, wie durch mehr Druck auf die Feder breitere Linien und damit dunklere Tonflächen entstehen.









Übung: Baum in Blüte

In dieser Federzeichnung, die komplizierter wirkt, als sie tatsächlich ist, liegt ungewöhnlicherweise mehr zeichnerischer Aufwand im Hintergrund als in der Blütenpracht des Vordergrundes. Obwohl die sich überschneidenden Zweige, Blätter und Blüten ein komplexes Netzwerk bilden, werden die meisten entweder ganz schwarz ausgefüllt oder bleiben weiß und bilden so ein Relief gegen den fein strukturierten Hintergrund.

1. Die Bleistiftvorzeichnung

Bevor man komplizierte Gegenstände mit Feder und Tusche in Angriff nimmt, ist es ratsam, eine Bleistiftskizze auf dem Zeichenblatt anzufertigen. Am geeignetsten ist ein HB-Bleistift für die Vorzeichnung. Diese fällt Ihnen am leichtesten, wenn Sie mit der Grundstruktur der großen Äste beginnen und anschließend die Umrisse der Blätter, Blüten und kleineren Zweige hinzufügen.

1

2. Umrisse in Tusche

Tauchen Sie die Zeichenfeder in die Tusche, und zeichnen Sie die Bleistiftlinien nach. Der Vorteil der Chinatusche liegt darin, daß die Linien deckend tiefschwarz sind und wasserfest trocknen. Andere Tuschen, die nicht wasserfest sind, erzeugen oft graue Linien, die verschmieren und eine Zeichnung ruinieren können. Führen Sie die Linien vorsichtig, und achten Sie auf die Überlappungen der Blätter und Zweige – denn es ist nicht leicht, einmal gemachte Fehler zu korrigieren. Versuchen Sie, dabei locker im Strich zu bleiben, damit die Zeichnung ihre Spannung bewahrt. Es schadet nichts, wenn Sie den Bleistiftlinien nicht genau folgen – die Vorzeichnung wird ohnehin, sobald die Tusche getrocknet ist, ausradiert.

2

3

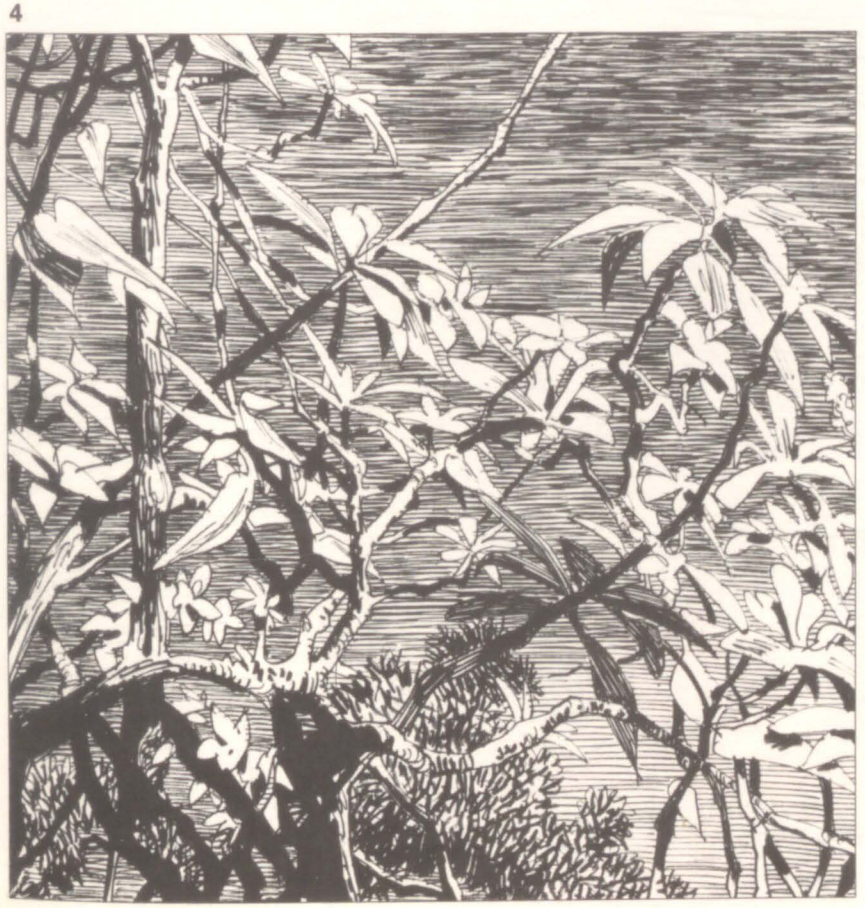
3. Der Hintergrundton

Fügen Sie jetzt die Tonfläche des Hintergrundes hinzu, der die bisherige Federzeichnung als Relief absetzt. Füllen Sie den gesamten Hintergrund mit waagerechten Linien gleichen Abstandes und gleicher Stärke aus, und achten Sie darauf, daß sie nicht über die vorher gezeichneten Umrisse laufen. Verdunkeln Sie den Ton etwas zum oberen Teil des Blattes hin, indem Sie dort zusätzliche waagerechte Linien zeichnen, die sich auch teilweise überschneiden dürfen. Diese Tonwertverdichtungen sollten etwas verstreut liegen und kommen gut zur Geltung, wenn die Linien nicht perfekt gerade sind.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt glattes Zeichenpapier
- Eine spitze Zeichenfeder
- Schwarze Chinatusche
- Einen HB-Bleistift
- Ein Knetradiergummi

4



4. Kontraste verstärken

Wenn die ganze Hintergrundfläche mit Linien bedeckt ist, wenden Sie sich dem Baum zu und geben den Zweigen, indem Sie sie ganz mit Schwarz ausfüllen (dafür können Sie auch einen Pinsel benutzen), die dunkelsten Töne. Damit nichts verschmiert, lassen Sie die Tusche trocknen, bevor Sie weitermachen.

Wahrscheinlich erscheint der Ton des Hintergrundes im Verhältnis zum Baum jetzt noch ein bißchen zu schwach und grau, daher sollten Sie, damit die Wirkung lebendiger wird, weitere waagerechte Linien an einigen Stellen darübersetzen. Zuletzt zeichnen Sie mit kurzen, dicken Zick-Zackstrichen die Struktur der Büsche hinter dem Baum. Fügen Sie noch einige schattige Blätter und mit feinen Linien die Borkenstruktur der dicken Äste hinzu.

Sondra Freckelton

„Stilleben eignen sich gut dazu, persönliche Empfindungen auszudrücken, weil Maler Gegenstände auswählen können, die für sie von besonderer Bedeutung sind."

Sondra Freckeltons liebste Motive für Stilleben – Obst, Gemüse und Pflanzen – stammen alle von dem Bauernhof, auf dem sie sieben Monate im Jahr lebt. Vom Frühjahr bis zur Ernte verbringt sie jeden Tag eine gewisse Zeit in ihrem Blumen- und Gemüsegarten. Besonders die schönen, harmonischen Formen der Gemüsesorten sind für sie eine unerschöpfliche Inspirationsquelle.

„Ich finde, Künstler sollten das

„Kohl und Tomaten", Aquarell, 91 × 84 cm. Die gelungene Komposition lebt von der Kombination komplizierter, den Blick fesselnder Muster mit einfachen, fließenden Formen.

Privatbesitz. M. frdl. Gen. Brooke Alexander, Inc., New York. Photo: Nancy Lloyd.

malen, was sie am besten kennen. Meine Bilder sind so stark mit meinem täglichen Leben verknüpft, daß ich es als ganz natürlich empfinde, für meine Arbeit Alltagsgegenstände zu verwenden.

Musikalität

Ehe ich zu malen anfange, fertige ich meistens mehrere grobe Skizzen der Gesamtkomposition und einzelner Details, die klar umrissen werden müssen. Dadurch versuche ich festzustellen, ob die Komposition den Blick des Betrachters über das Gemälde zu den verschiedenen wichtigen Stellen lenkt. Die Steuerung dieser Bewegung ist für mich wie die Instrumentation eines Musikstückes. Es gibt eine breite Skala visueller ‚Klänge', die man in ein Gemälde aufnehmen kann; es ist Sache des Malers, die ‚Instrumente' auszuwählen und zu arrangieren, die den ‚Klang' hervorbringen, den er oder sie anstrebt.

Lebendige Darstellung

Ich arbeite immer darauf hin, auf dem Papier mehr zu vermitteln, als ich tatsächlich vor mir sehe. Ich möchte, daß die Gegenstände runder, räumlicher, lebendiger wirken – sie müssen so aussehen, als würden sie gleich platzen oder herunterfallen oder sonst etwas machen.

Um das zu erreichen, überhöhe ich die Gegenstände oft, stelle sie größer dar – wie es etwa bei dem Kohl der Fall ist – oder leuchtender und lauter, wie bei den Tomaten. Es war Absicht, daß ich einen zerfressenen Kohlkopf ausgewählt habe – die spitzenähnlichen ‚Fenster' haben den Effekt, daß das Bewegungstempo verlangsamt wird, ein deutlicher Gegensatz zu dem drängenden Schwung der Blätter. Um die Tomaten besonders rotglänzend erscheinen zu lassen, lenkte ich meine Aufmerksamkeit auf die Struktur der Haut und achtete genau darauf, wie das Licht auf der Oberfläche spielt.

Sondra Freckelton vergleicht ihre Bilder mit Musik: Sie gibt den Zwiebeln eine subtile Farbe, damit sie als leise „Hintergrundklänge" dienen und die anderen vorherrschenden Farbtöne im Bild bereichern. Sorgsam unterscheidet die Malerin zwischen den verschiedenen Kohlblätterschichten, indem sie genau auf Veränderungen in Farbe und Glanz achtet.

Privatbesitz. M. Irdl. Gen. Brooke Alexander, Inc., New York. Photo: Nancy Lloyd.

Privatbesitz. M. frdl. Gen. Brooke Alexander, Inc., New York.

Ich male die Schatten, die ein Gegenstand wirft, die Lichtflecken und Reflexionen genauso lebensecht wie die Gegenstände selbst; sie tragen also zur Bildkomposition bei. Beim ‚Blauen Salatsieb' setzte ich die Schatten ein, um ein Gefühl von Raum und Umfang zu schaffen und um der vorherrschenden Stellung des Salatsiebes entgegenzuwirken. Sein Motiv wird vielfach variiert – in der Stickerei, in der Kelle.

Ich arbeite oft zehn bis zwölf Stunden am Tag, manchmal bis lange nach Sonnenuntergang; daher muß ich das natürliche Sonnenlicht, wie es durchs Fenster einfällt, imitieren und meine Objekte mit einer einzigen Lichtquelle beleuchten. Um klare Schatten zu bekommen, verwende ich einen Scheinwerfer. Ich variiere die Richtung des Lichteinfalls, bis ich das beste Licht gefunden habe.

„Blaues Salatsieb", Aquarell, 74 cm × 80 cm. Die Schatten, die ein Gegenstand wirft, können für die Komposition eines Bildes sehr wichtig sein. Hier dienen sie auch dazu, das Siebmotiv zu wiederholen. In der Ecke rechts oben, in die die Schatten nicht reichen können, nimmt ein geschälter Maiskolben, dessen Körner den Löchern des Siebes ähneln, das Motiv erneut auf und verleiht dem Bild so noch mehr Halt.

Privatbesitz. M. frdl. Gen. Brooke Alexander, Inc., New York.

Um Stoffe in ihrer Komplexität zu meistern, male ich die winzigen, detaillierten Muster eines Stoffes manchmal mit Abdeckflüssigkeit, damit ich dann die glatten, gut kontrollierten Farbschichten auftragen kann. Wenn der Hintergrund fertiggestellt ist, kann ich mich auf die Muster konzentrieren.

Die meisten meiner Gemälde enthalten irgendeine Art von Handarbeit: Patchwork-Decken, Kissen, Spitzen und gehäkelte oder bestickte Tücher. Sie wurden alle von Menschen angefertigt, denen die Lebensqualität am Herzen liegt. Es sind die stillen Werke von Hausfrauen und Kunstgewerblerinnen. Sie sind unsere visuelle Geschichte, die Geschichte, über die wir kaum etwas in Büchern lesen. Sie teilen nichts über dramatische Ereignisse wie Kriege und Könige mit, sondern erzählen vom eigentlichen Leben, davon wie wir geschlafen und gegessen und geträumt und gelebt haben. Ich glaube deshalb, daß in meinen Bildern die Stoffe nicht nur aus ästhetischen Gründen wichtig sind, sondern auch als Dokumente."

„Rotkohl", Aquarell, 91 cm × 98 cm. Jeder Pinselstrich ist so geplant, daß die fließenden Linien der Kohlblätter betont werden. Ihre natürliche Form gewinnt so Nachdruck.

Felsküste

Felsen und Meer sind ein ideales Experimentierfeld für Acrylfarben mit Aquarellanmutung.

In seiner Darstellung der gegen eine Felsküste anlaufenden Wassermassen nutzt Rudy de Reyna die Wasserfestigkeit getrockneter Acrylfarben geradezu vorbildlich. Seinen Farbaufträgen mischt er Acrylmalmittel bei, um stärkere Kontrolle beim Farbauftrag zu gewinnen.

1. Eindrucksvolle Wolken

Der Künstler beginnt sein Werk mit einer Bleistiftskizze. Hierbei achtet er darauf, den Stift sehr sanft zu führen, damit die Linien nicht durch die lasierenden Farbaufträge scheinen.

Um eine so wirkungsvolle Wolkenstruktur wie Rudy de Reyna zu erhalten, feuchten Sie zunächst den Himmel mit einem Schwamm und klarem Wasser ein. Sobald es eingezogen ist, können Sie eine Mischung aus Ultramarin, Kadmiumrot, Lichter Ocker hell, Malmittel und Wasser auftragen, um die Wolken zu formen. Überschüssige Farbe nehmen Sie mit einem Papiertuch auf.

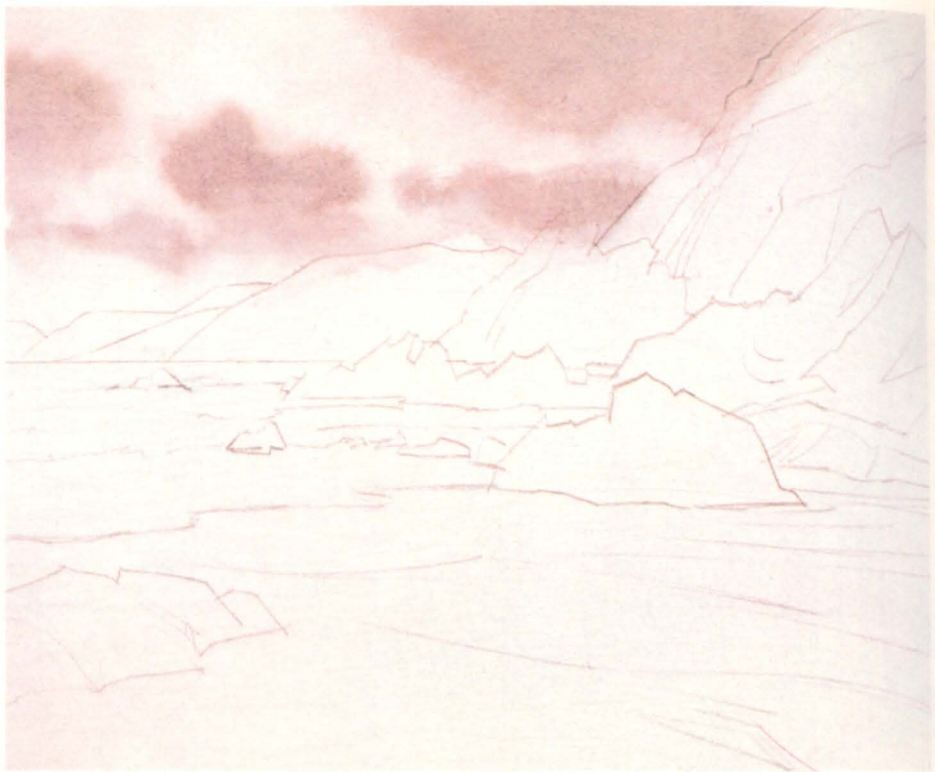
2. Der Himmel

Feuchten Sie nun den Himmel und die Fläche der Hügel in der Ferne erneut an, und färben Sie den gesamten Bereich mit einer Mischung aus Ultramarin und Phthaloblau ein. Eine Spur Lichter Ocker oberhalb des Horizonts verleiht dem Bild zusätzlich Tiefe und Wärme. Lassen Sie das Bild trocknen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt leicht gekörntes Aquarellpapier, 35 cm × 28 cm
- Ein Sortiment Haarpinsel, darunter ein langer flacher, ein runder und ein feiner Pinsel
- Einen Schwamm
- Ein Papiertuch
- Eine Palette von sechs Farben: Ultramarinblau, Kadmiumrot mittel, Lichter Ocker hell, Umbra gebrannt, Siena gebrannt, Phthaloblau.

1



2

3

3. Hügel im Hintergrund

Mit der Farbmischung für die Wolken und einem großen, flachen Haarpinsel können Sie die Hügel farbig anlegen. Um die Helligkeitsunterschiede – und somit die Tiefenwirkung – zu erzielen, verändern Sie einfach die Verdünnung der Farbe. Sie erscheint um so dunkler, je mehr Farbpigment Sie ihr beimischen. Es ist einfacher, sich von den am weitesten entfernten Hügeln nach vorn vorzuarbeiten, als von vorn nach hinten zu gestalten. Lassen Sie die Farbe nach jeder Hügelkette trocknen, damit Sie klare Trennunglinien erhalten.

Mit dem Blau des Himmels, das er unter Hinzufügen von etwas Umbra gebrannt und der beiden Blautöne kräftiger gestaltet hat, beginnt der Künstler nun, die felsigen Klippen zu malen. Im Vordergrund sieht er eine landende Möwe vor, um seinem Bild Lebendigkeit zu verleihen. Benutzen Sie einen feinen Rundpinsel, und malen Sie um die Umrisse des Vogels herum.

4

4. Trockenmaltechnik

Die Schattenlinien der Klippen sind mit unveränderter Farbmischung in Trockenmaltechnik ausgeführt. Die dabei entstehenden rauhen Texturen betonen die Schroffheit der Felsen hervorragend. Mit der Spitze eines feinen Marderhaarpinsels können Sie zusätzliche Linien ziehen, mit denen Sie Risse und Spalten im Gesteinsgefüge andeuten. Sind Sie mit dem Eindruck, den Ihre Klippen machen, zufrieden, lassen Sie Ihr Werk vor dem nächsten Schritt trocknen.

5. Großflächiges Kolorieren

Eine wäßrige Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin wird über die gesamte Klippe gelegt. Solange diese Schicht noch feucht ist, können Sie mit der dunklen Mischung aus dem vorhergehenden Arbeitsschritt weiche Übergänge schaffen.

Die Wolkenmischung aus Schritt 1 dient auch als Farbe für das Meer. Führen Sie leicht gewundene Pinselstriche, um die Wellen zu erfassen, und füllen Sie nur die Schattenbereiche aus. Das weiß belassene Papier deutet die Gischt an.

Der Strand gelingt vorzüglich mit einer blassen Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt. Um die Muster wiederzugeben, die das zurückfließende Wasser auf dem Sand hinterläßt, ziehen Sie mit einem runden Pinsel schwache Linien über den Strand. Damit diese Pinselstriche leicht verschwimmen, bearbeiten Sie das Papier im Vordergrund mit Schwamm und Wasser. Achten Sie darauf, daß es feucht, nicht aber naß ist, wenn Sie kolorieren.

5

6. Details an den Klippen

Nachdem Ihr Bild getrocknet ist, lohnt es sich, den Grenzlinien zwischen Wasser und Fels etwas Sorgfalt zu widmen. Wenn Sie hier eine Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin in einem dunklen Ton mit der Trockenmaltechnik auftragen, scheinen die Felsen an ihrem Fuße in den sich brechenden Wellen zu verschwinden.

6

Tip

PALETTE NACH MASS

Als Palette können Sie einfach einen großen flachen Teller benutzen. Zum Reinigen weichen Sie ihn für eine halbe Stunde in Wasser ein. Die Farbe läßt sich nun leicht abschaben.

7

7. Details im Vordergrund

Mit einer Mischung aus Ultramarin und Umbra gebrannt lassen sich in trockener Malweise die Strukturen des Sands wirkungsvoll nachdunkeln. Dieselbe Mischung eignet sich ideal für die glänzenden Spiegelungen unterhalb der Felsen und Klippen. Wenn Sie die Mischung leicht abschwächen, kann sie, mit einem feinen Marderpinsel aufgetragen, die Schatten auf dem Körper der Möwe bilden. Lassen Sie weißes Papier stehen, um ihre Konturlinien darzustellen.

Damit auch der Strand Tiefe gewinnt, fertigen Sie mit Malmittel und Wasser eine dünne Lösung aus Siena gebrannt, Ultramarin und Lichter Ocker. Feuchten Sie den Strandbereich ein, und malen Sie naß-in-naß zum Hintergrund heller werdend. Um noch einen Streifen Sonnenlicht anzudeuten, können Sie mit einem Papiertuch von unten rechts bis hin zur Wasserlinie etwas feuchte Farbe abnehmen.

Wenn die Farbe trocknet, entstehen an einigen Stellen interessante, dunkle Flecken, die durchaus zur natürlichen Wirkung Ihres Sandstrandes beitragen. Sie bilden sich dort, wo sich Farbpigment in den Vertiefungen der Papieroberfläche sammelt.

Vorzüge von Acryl

Anders als bei Aquarellfarben ist es in Acryl möglich, eine helle Verwaschung über einen dunklen Ton zu legen, ohne Gefahr zu laufen, das dunkle Pigment zu verwischen. Bei den Klippen kam uns diese Eigenschaft zugute, die Sie bei der Planung Ihrer eigenen Bilder als Möglichkeit stets im Auge behalten sollten, denn sie läßt Ihnen bei der Gestaltung ungeahnte Freiheiten.

IHR ARBEITSPLATZ

Beim Arbeiten mit Acrylfarben bleiben Spritzer und Flecken nicht aus. Es empfiehlt sich daher, den Arbeitsplatz mit Zeitungspapier abzudecken. Sollten trotzdem Farbspritzer Flecken hinterlassen, so entfernen Sie sie möglichst schnell, bevor sie trocknen. Dazu eignet sich gut Papier oder ein Schwamm. Ist doch einmal ein Farbspritzer trocken geworden, wird er durch kräftiges Reiben entfernt.

„Sommertag" von Philip Jamison, Aquarell, 24 cm × 34 cm.

Ohne Vorurteile

Der Aquarellmalerei haftet das Vorurteil an, eine komplizierte Technik zu sein. Sie sollten jedoch vor allem das malen, was Sie sehen und was Sie fühlen.

Der Amerikaner Jackson Pollock, einer der Pioniere des abstrakten Expressionismus, glaubte, daß man kein guter Maler werden könne, wenn man sich ausschließlich auf die Maltechniken konzentriert: „Man kann nicht zunächst nur Techniken erlernen und dann versuchen, ein Maler zu sein. Techniken sind ein Ergebnis."

Die geheimnisvolle Aura, die die Malerei umgibt, verschleiert die Tatsache, daß auch das Erlernen von Aquarellmalerei wirklich Spaß machen kann. In der Anfangsphase kann man hervorragend experimentieren und selbst aus Fehlern lernen. Später, wenn die Grundtechniken in Fleisch und Blut übergegangen sind, wird man versuchen, diese „Fehler" zu vermeiden. Genießen Sie deshalb die Freude am Malen, und machen Sie sich nichts daraus, wenn sich eine Sache anders entwikkelt, als Sie es ursprünglich geplant hatten.

Die Faszination der Aquarellmalerei besteht darin, daß nichts völlig vorhersehbar ist. Man ist immer etwas aufgeregt und angespannt, wenn man die Farbe aufträgt und sich fragt: „Wird mir das Bild gelingen?" Sie sollten dieses „Lampenfieber" jedoch positiv für den künstlerischen Prozeß nutzen.

Künstlerische Freiheit

Genauso wichtig ist es, daß man flexibel ist, wenn es darum geht, was man vor sich sieht, in ein Bild umzusetzen. Halten Sie sich nicht zu sehr damit auf, eine exakte Wiedergabe dessen, was Sie sehen, auf das Papier bringen zu wollen – eine Kamera kann das viel besser. Gerade weil man ein Künstler ist, hat man die Freiheit, die Komposition subjektiv zu gestalten.

Die Bilder auf diesen Seiten stammen von Philip Jamison, einem hervorragenden Aquarellisten, der der Auffassung ist, daß man ein Bild leicht verändern, überarbeiten oder auch vollkommen umgestalten kann, wenn es einem nicht gefällt.

In seinen beiden Landschaften hat dieselbe Szene jeweils einen vollkommen anderen Charakter. Beim „Sommertag" wurde, um die Komposition aufzubrechen und das Augenmerk auf die stark verkürzte Perspektive zu richten, der linke Teil des Bildes sehr hell und vage dargestellt. Im Bild „Die Küste von Vinalhaven" ist die Stimmung, bedingt durch den stärker horizontal angelegten Bildaufbau, ruhiger. Die Felsen an der Küste sind eher angedeutet, als mühevoll in allen Einzel-

heiten dargestellt. Durch das frei eingefügte Segelboot erhält man einen kompositorischen Brennpunkt und zugleich einen Anhaltspunkt für die Größenverhältnisse.

Viele Künstler haben ein bevorzugtes Thema, das sie immer wieder malen: Man denke an Constable und sein „Tal von Dedham" oder an Monets „Seerosen". Auch für Sie ist es gut, wenn sie mehrere Studien von einem Thema anfertigen. Sie werden sehen, daß dabei oft neue Ideen für weitere Bilder entstehen.

„Die Küste von Vinalhaven" von Philip Jamison, Aquarell, 27 cm × 37 cm.

Ein gelungener Bildaufbau

Entscheidend ist nicht, was man malt, sondern wie man es interpretiert. Versuchen Sie, in sich aufzunehmen, was Ihr Objekt ausstrahlt, und Ihrer Empfindung mit Farben Ausdruck zu verleihen – selbst, wenn das bedeuten sollte, daß Sie von der Wirklichkeit abweichen müssen, um Ihren subjektiven Eindruck wiederzugeben.

Nehmen wir an, Sie sind von der Intensität des Lichts in einer Landschaft fasziniert, aber die Szene ist für Sie zu vielfältig, als daß Sie sie darstellen könnten. In diesem Fall entscheiden Sie, welche Elemente der Szene Ihre Aussage über das Licht verstärken – alles andere lassen Sie weg.

Haben Sie auch keine Skrupel, Dinge umzustellen, neue Elemente einzuführen oder sogar verschiedene Szenen in einem Bild miteinander zu verschmelzen. Philip Jamisons Aquarellstudien von „Moores Bauernhof" sind ein gutes Beispiel dafür, wie man die Wirklichkeit „korrigieren" kann.

Die Skizze unten rechts kommt der Realität am nächsten. Sie wirkt jedoch unübersichtlich. Der Künstler fertigte nun weitere Skizzen. Er schnitt sich Formen aus farbigem Papier, die er verschob, um kompositorische Ideen auszuprobieren. Das obere Bild ist das Endergebnis. Im Vergleich zu den unteren vier Bildern wirkt es frischer und viel direkter. Jamison hat der Szene einfach mehr Schnee hinzugefügt, als ursprünglich vorhanden war, so daß ein reizvoller Kontrast zwischen dem dunklen Gehöft und der Schneefläche entsteht.

Ein Bild, das auf den ersten Blick sehr komplex erscheint, hat oftmals einen sehr einfachen Bildaufbau. „Ein Schwarm Krähen" besteht aus

Tip ÜBERDECKUNGEN AUS PAPIER

Beim Verändern einer Komposition können Sie Fehler und unbefriedigende Bildteile leicht erkennen und korrigieren, indem Sie mit farbigen Papierstücken Teile des Bildes abdekken. So können Sie Ihrer Komposition versuchsweise Teile hinzufügen oder mißlungene Teile „ausblenden". Schneiden Sie ein Papierstück in der gewünschten Form und Farbe aus, und richten Sie es auf dem Bild ein. Prüfen Sie, ob die Komposition nun Ihren Vorstellungen entspricht.

DIE WIRKLICHKEIT INTERPRETIEREN

„Die Natur enthält für alle Bilder die Elemente in Gestalt von Farben und Formen, genauso wie ein Klavier sämtliche Töne für die Musik bereithält. Der Künstler jedoch ist geboren, diese Elemente zu suchen, auszuwählen und zu gruppieren, um Schönheit zu schaffen."
James Abbot McNeill Whistler
1834–1903

„SEH-HILFE"

Heutzutage benutzen viele Künstler eine Kamera als Hilfe, um einen Bildaufbau zu finden, der ihren Vorstellungen entspricht. Suchen Sie sich ein Motiv, das Sie interessiert, und machen Sie davon über den Tag verteilt in gewissen Zeitabständen Schnappschüsse. Suchen Sie sich anschließend die Bilder mit dem interessantesten Wechselspiel von Licht und Schatten heraus.

„Moores Bauernhof" von Philip Jamison, Aquarell Farbkarton, 14 cm × 18 cm.

„Ein Schwarm Krähen" von Philip Jamison, Aquarell, 30 cm × 49 cm.

vier dreieckigen Formen, von denen jede das Auge des Betrachters zum Hauptgegenstand des Bildes führt. Für „Tauwetter im März" benutzte der Künstler weiße, gelbbraune und schwarze Papierformen, die ihm halfen, das abstrakte Grundschema seiner Komposition zu planen. Durch das Zusammenspiel heller und dunkler Flächen entsteht ein harmonischer Rhythmus, der den Betrachter ins Bild einlädt. Zudem vereinfachte Jamison auch die Farbgebung, indem er nur eine warme und eine kühle Farbe benutzte und Weiß, um den Eindruck des starren Winterlichts hervorzurufen.

„Tauwetter im März" von Philip Jamison, Aquarell, 36 cm × 54 cm, Privatbesitz.

Übung: Regatta

Bildkomposition sollten Sie vor allem anhand eigener Motive üben. Doch auch das Nachvollziehen eines klaren Bildaufbaus wie in der „Regatta" Rowland Hilders kann Ihnen viel nützen.

1. Weiße Flächen

Markieren Sie mit einem Bleistift die Flächen, die weiß bleiben sollen. Mischen Sie Umbra natur mit viel Wasser, und legen Sie mit dieser Lösung eine gleichmäßige Farbfläche an; lassen Sie die Segel der Boote jedoch weiß.

2. Der Himmel

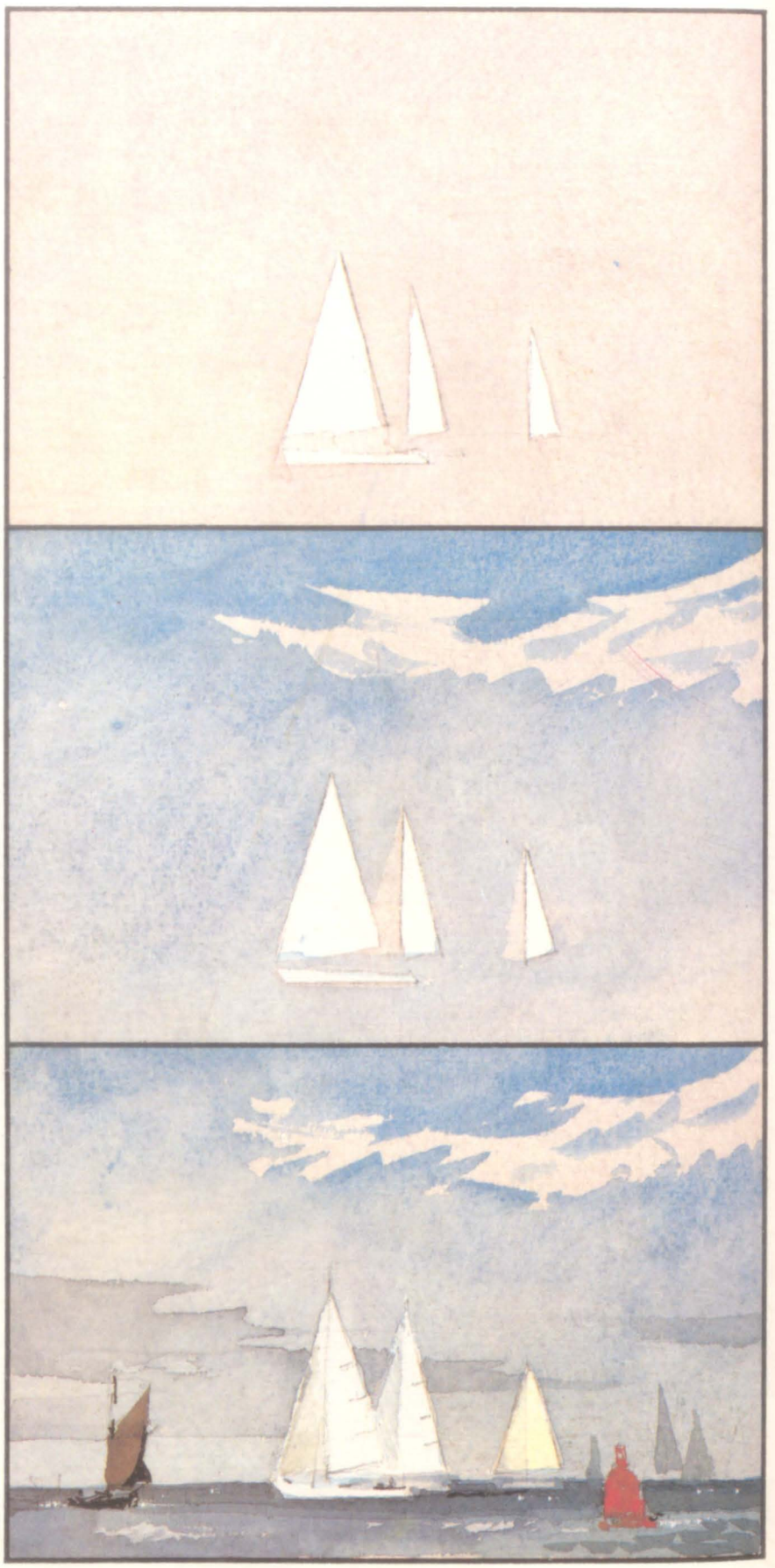
Wenn die erste Farbschicht trocken ist, gehen Sie mit einer cölinblauen Farbmischung von oben nach unten über das Blatt, um einen Farbverlauf vom Dunklen zum Hellen zu erhalten. Einige gezackte Aussparungen deuten Sturmwolken an.

3. Details

Um den Effekt von Wellen hervorzubringen, malen Sie das Meer mit einer Mischung aus Cölinblau, gebrannter Umbra und Ultramarin und variieren die Farbschattierungen. Fügen Sie nun mit einer helleren Abwandlung der Meeresfarbe die dunklen Wolkenstreifen ein.
Räumliche Tiefe erzielen Sie mit einer verdünnten Mischung aus grauer Farbe für die Segel im Hintergrund, die in der Ferne kaum noch sichtbar sind. Betonen Sie den Vordergrund durch einen leuchtenden Farbtupfer – in diesem Fall die rote Boje (ein Kunstgriff, der oft von alten Meistern, besonders von Turner, angewandt wurde). Dieser leuchtende Farbakzent wird auf der linken Seite durch die tief dunklen Flächen des Fischerbootes aufgefangen (Ultramarin und Umbra natur). Nehmen Sie zum Schluß einen Pinsel Nr. 4, um die kleinsten Details einzufügen, wie die Schatten auf den Segeln und die kleinen Figuren im großen Boot.

WAS SIE BRAUCHEN

- ein Blatt halbrauhes Papier, 27 cm × 20 cm
- einen Pinsel Nr. 10 und einen Pinsel Nr. 4
- eine begrenzte Farbpalette: Umbra natur, Cölinblau und Ultramarin



© Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Haben Sie ruhig Mut. Greifen Sie zu Pinsel und Farbe.
Mit den Ravensburger® TaschenBüchern ist es keine Kunst, ein Könner zu werden.

Günter Steinbach/Fritz Wendler
Tiere zeichnen
Nicht theoretisches Wissen, sondern intensives Sehen und das Bewußtmachen des zeichnerischen Vorgangs ermöglichen jedem interessierten die Kunst des Tierzeichnens.
160 Seiten
ISBN 3-473-43227-X
DM 12,80

Joanna Carrington
Landschaftsmalerei als Hobby
Alles Wichtige über die Landschaftsmalerei in Öl, von der Ausrüstung über die Maltechnik bis zur Komposition.
104 Seiten
ISBN 3-473-43243-1
DM 9,80

Bernard Dunstan
Porträtmalerei als Hobby
Fragen der Ausrüstung, zeichnerische, maltechnische Probleme – hier findet man eine umfassende Einführung.
87 Seiten
ISBN 3-473-43234-3
DM 8,80

Rowland Hilder
Aquarellmalerei als Hobby
Dieses Buch bringt alles über Technik, Papier und Palette und wichtige Hinweise über Perspektive und Komposition.
88 Seiten
ISBN 3-473-43242-3
DM 8,80

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme,

© Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 10

Die räumliche Gliederung eines Bildes sollte den Betrachter anregen, sich ins Bild „hineinzubegeben", Lust an der Erforschung der Komposition zu verspüren. Es gibt einige Tricks, mit denen Künstler die Bildbetrachtung zum reinen Vergnügen werden lassen. **SEHEN UND VERSTEHEN** zeigt Ihnen, wie Sie diese Tricks vorteilhaft in Ihren eigenen Bildern zur Anwendung bringen.

Interessante Effekte lassen sich in **TUSCHE** erzielen, wenn Sie den Pinsel als Zeicheninstrument nutzen. Unsere erste Übung mit **FILZSTIFTEN** bringt Ihnen die Palette der grundlegenden Techniken dieses Mediums nahe und eröffnet Ihnen eine Arbeitsweise, in der sich aquarellhafte Wirkungen erzielen lassen. Auch die hellsten und die dunkelsten Bereiche eines Bildes sollten ihre Farbigkeit bewahren. In der **ÖLMALEREI** können Sie sowohl die Leuchtkraft als auch die dämpfende Wirkung Ihrer Farben exzellent für treffende Mischungen nutzen. **IM ATELIER** erfahren Sie, wie Jane Corsellis es versteht, Atmosphäre für eine Aktstudie zu schaffen, indem sie das einfallende Tageslicht nutzt.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 10

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 10

SEHEN UND VERSTEHEN

Tiefgründig 253
Luftperspektive 256

ÖLMALEREI

Lebendige Schatten – flutendes Licht 258
Dunkle Töne 259
Farbiges Weiß 260
Helle Farben mischen 261

IM ATELIER

Jane Corsellis 262

ACRYL

Schicht für Schicht 266
Übung: Sommerlandschaft 268

FILZSTIFTE

Übung: Tönungen 272

TUSCHE

Die Kraft der Linie 276
Technisch versiert 278
Übung: Straßencafé 279

MATERIALKUNDE

Acryl-Malmittel und Pinsel Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

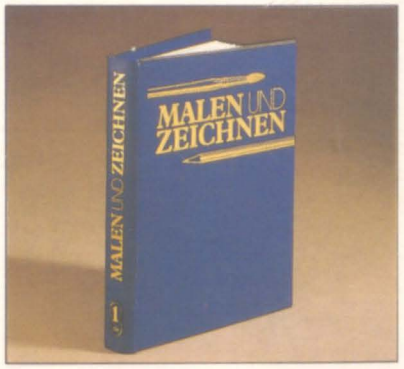
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



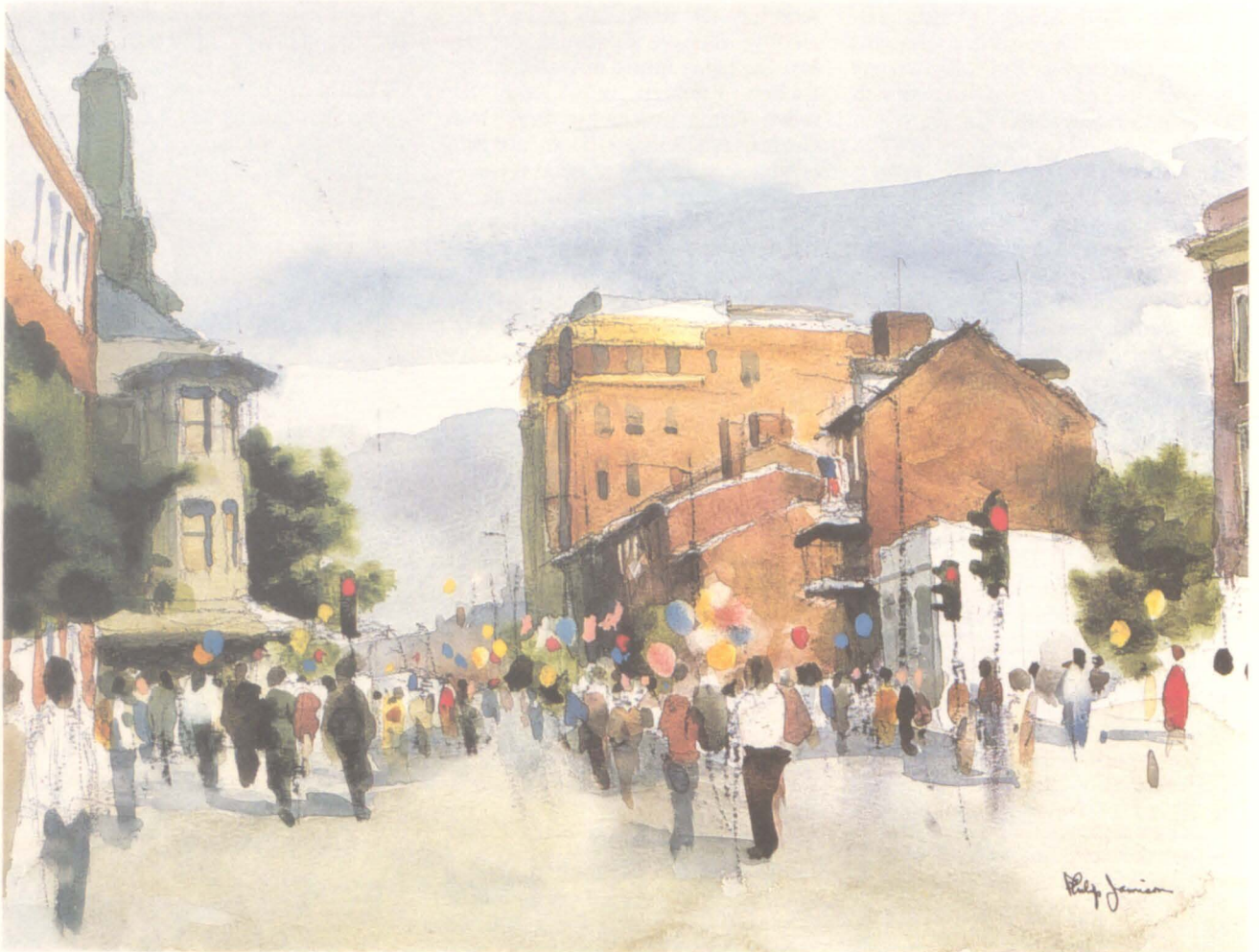
Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

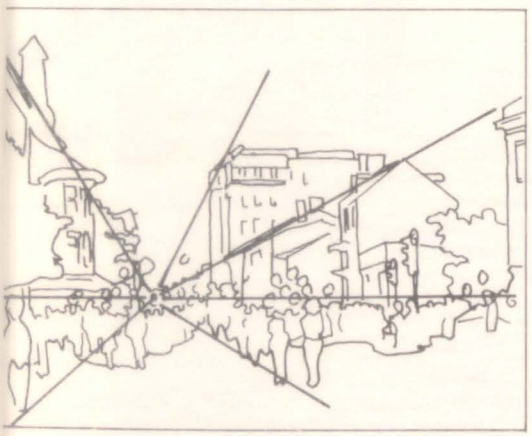
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 258–261 Charles Reid; 253, 255 Philip Jamison; 254 Bernard Dunston; 256 Wendon Blake, Nat. Museum of American Art; 262–265 Jane Corsellis; 267 Wendon Blake; 272–275, 277–280 Harry Borgman; 276 Paul Hogarth
Bildmaterial auf den Seiten 257, 268–271 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall





Philip Jamison: „Sonntag im Sommer". Aquarell, 27 x 37 cm. Die Fluchtlinien der Straße und ihrer Gebäude treffen sich in einem gemeinsamen Fluchtpunkt.

Tiefgründig

Eine der wesentlichen Qualitäten eines ausdrucksstarken, fesselnden Bildes ist seine Tiefe.

Die räumliche Gestaltung einer Bildfläche lädt den Betrachter ein, ins Bild „hineinzugehen" – jeden Teil der Komposition zu erforschen. Viele Maler denken zunächst an die konstruierte Linearperspektive, wenn sie vor dem Problem stehen, Tiefe erzeugen zu wollen.

In seiner Straßenszene hat Philip Jamison die Linearperspektive geschickt angewandt, um den Eindruck von Raumtiefe hervorzurufen. Die Skizze mit den Fluchtlinien verdeutlicht den folgerichtigen Bildaufbau. Um die Wirkung zu steigern, nutzte der Künstler in diesem Fall jedoch noch weitere Mittel.

Ein häufig angebrachter Kunstgriff ist es, wie Philip Jamison Elemente, die im gesamten Bild vorkommen – in diesem Fall die Menschen, die Ballons – vom Vordergrund über den Mittelgrund bis zum Hintergrund fein abgestuft zu wiederholen. Wenn man sie in zunehmender Entfernung malt, regen sie das Auge an, die dargestellte Straße entlang ins Bild hinein zu wandern.

Als weiteres Mittel zur Steigerung der Tiefenwirkung hat der Künstler die Einzelheiten der Gebäude und der Figuren zum Hintergrund hin allmählich undeutlicher ausgeführt, bis er sie jeweils nur noch mit wenigen Pinselstrichen andeutet. Auf diese Weise wird die Psychologie

unserer Wahrnehmung in den Dienst der Bildgestaltung gestellt: Wenn ein Gegenstand unscharf erscheint, nehmen wir an, daß er sich weit entfernt befindet.

Veränderter Maßstab

Die beiden Skizzen von Walter R. Sickert sind ein besonders klares Beispiel dafür, wie Zeichnungen dadurch an Tiefe gewinnen, daß man ein wesentliches Bildelement deutlich kleiner darstellt als ein anderes. Der Größenunterschied kommt vor allem bei der Skizze zur Geltung, in der Sickert die beiden Jungen in nahezu einer Linie hintereinander gesetzt hat, viel stärker als in ihrer Plazierung über die Bilddiagonale. Gehen Sie ruhig mutig mit solchen optischen Effekten um, wenn Sie selbst durch geschickte Wahl von Größenverhältnissen Tiefe im Bild erzeugen wollen. Man neigt gemeinhin eher dazu, die Gegenstände im Vordergrund zu klein zu zeichnen.

Die Landschaftsskizze verdeutlicht einen anderen wichtigen Gesichtspunkt der Beziehung von relativen Größenverhältnissen und Tiefe: Das Mittel der abgestuften Größenordnung wirkt nur dann, wenn die tatsächliche Größe der dargestellten Gegenstände bekannt ist. In dieser Skizze haben beispielsweise die Blätter im Vordergrund die gleiche Größe wie die Personen im Hintergrund, so daß der Eindruck großer Bildtiefe entsteht. Würde man aber die menschlichen Figuren verdecken, deren ungefähre Größe dem Betrachter vertraut ist, dann blieben nur noch die Büsche und Bäume im Hintergrund als Vergleichsmaßstab. Da ihre Größe wesentlich unbestimmter ist als die der Menschen, wäre der Eindruck von Tiefe weniger überzeugend.

Schärfenbetonung

Philip Jamisons Landschaft „Nebel auf der Insel Lane" verdeutlicht Räumlichkeit vor allem durch Schärfenbetonung: Blumen und Gras im Vordergrund stecken voller Details. Ausgeführte Einzelheiten finden sich jedoch weniger, je weiter sich der Blick dem Mittelgrund nähert. So kann es keinen Zweifel geben, daß wir weit in die Landschaft hineinsehen.

Keines der bisher erwähnten Mittel zur Erzeugung von Bildtiefe beantwortet die Frage, wie man einem Stilleben Tiefe verleiht. Doch auch hier gibt es ein geeignetes Mittel: Sie erreichen eine größtmögliche Tiefenwirkung, indem Sie die einzelnen Gegenstände in verschiedene Bildebenen staffeln und sie sich überschneiden lassen.

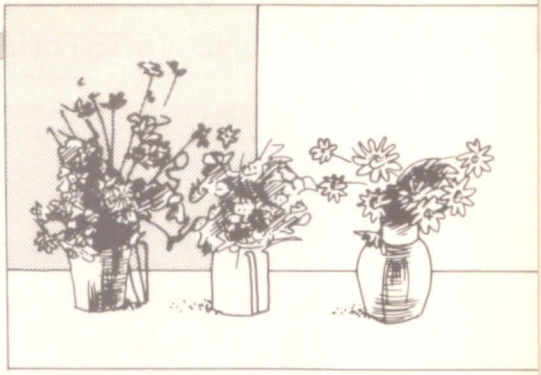
Tip

GEFÜHL FÜR TIEFE

Arrangieren Sie einige Haushaltsgegenstände so auf einem Tisch, daß sie in unterschiedlicher Entfernung zu Ihnen stehen. Fertigen Sie dann, die Tischplatte in Augenhöhe, eine sorgfältige, die Proportionen berücksichtigende Skizze an. Messen Sie die scheinbare Größe der Gegenstände mit einem auf Armeslänge gehaltenen Bleistift, um ein Gefühl für ihren Wandel mit der Stellung in der Bildtiefe zu bekommen.

Studie zu „Ennui" von Walter Richard Sickert. M. frdl. Gen. des Ashmolean Museum, Oxford.

Philip Jamison: „Gänseblümchen und Klee". Aquarell, 29 x 31 cm.



BILDEBENEN

Wenn Sie die Elemente eines Motivs auf einer Linie quer über die Bildfläche anordnen, so entsteht zwangsläufig ein Eindruck von Flachheit. Besonders augenfällig wird das in der Skizze der Blumenvasen und dem Gemälde desselben Motivs: Das Anordnen von ähnlichen Objekten auf verschiedenen Bildebenen unterstützt die Tiefenwirkung.

Diese Regel gilt nicht nur für Stilleben. Die Bäume in Jamisons Landschaftsdarstellung sind auf einer Vielzahl von Bildebenen angeordnet und wecken so Interesse.

Philip Jamison: „Nebel auf der Insel Lane". Aquarell, 25 x 37 cm.

Luftperspektive

Um in einem Landschaftsbild Tiefe zu vermitteln, gibt es keinen wirkungsvolleren Trick als die Luftperspektive. Der Begriff ist ein wenig irreführend, denn die Sache selbst hat weder etwas mit dem Betrachten von Gegenständen aus der Luft, noch mit Perspektivkonstruktion zu tun. Vielmehr beschreibt der Begriff „Luftperspektive" die Tatsache, daß Dinge in großer Ferne unbestimmter, verschwommener und blasser erscheinen, als aus der Nähe betrachtet. Verantwortlich für die-

John Frederick Kensett: „Am Hudson", 1852, Öl auf Leinwand, 46 cm x 61 cm und Detailausschnitt.

National Museum of American Art, aus dem Nachlaß von Helen Huntigton Hull.

sen Effekt ist die Luft, von der das durch Gegenstände reflektierte Licht um so mehr durchdringen muß, je weiter sie vom Betrachter entfernt sind. Indem Sie dieses Phänomen in Ihren Landschaftsbildern nachahmen, rufen Sie unmittelbar einen überzeugenden Eindruck von Tiefe hervor, vorausgesetzt natürlich, Ihre Komposition rechtfertigt den Kunstgriff.

Die Luftperspektive beeinflußt unsere Sicht auf entfernte Dinge auf dreierlei Weise. Sie läßt die Dinge so verschwommen erscheinen, daß ihre Umrisse an Schärfe verlieren und feinere Einzelheiten verschwinden. Sie verengt den Farbtonbereich und läßt Farbtöne blaß und undeutlich erscheinen. Zudem nimmt, weil Luft den warmen Bereich des Farbspektrums ausfiltert, jeder Farbton eine kühle, bläuliche Färbung an.

Perfekt umgesetzt

Die Grundregeln zur Nachahmung der Luftperspektive sind leicht zu befolgen:

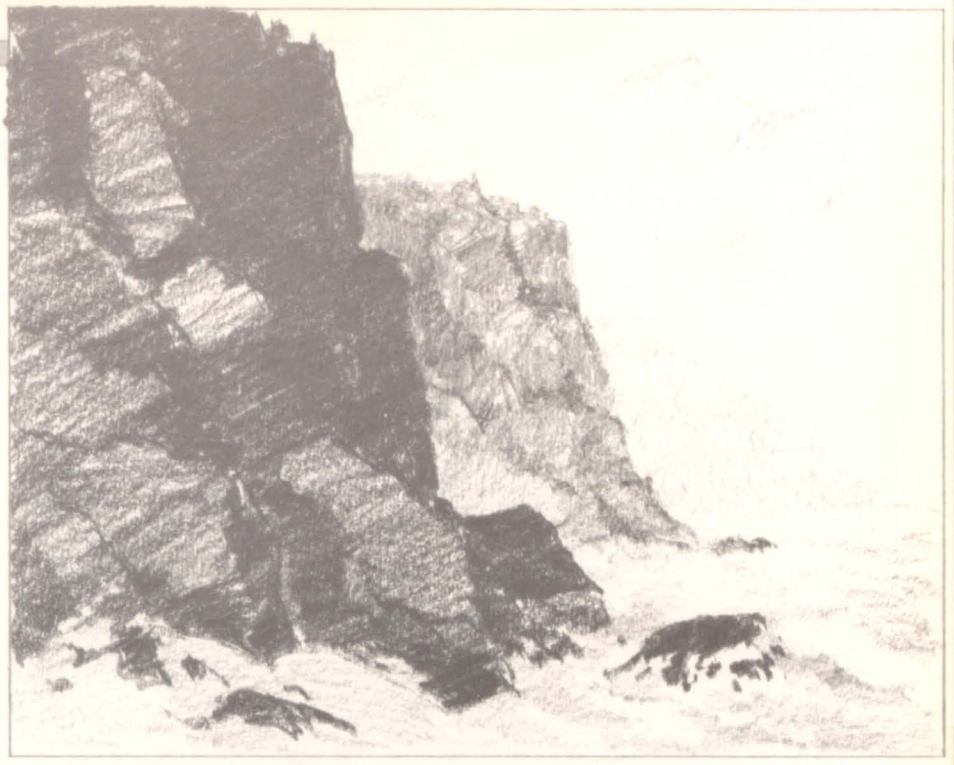
– Verringern Sie die Intentsität der Farben zum Hintergrund mehr und mehr, und hellen Sie sie zugleich allmählich auf.

– Tönen Sie die Farben etwas bläulich ein, damit sie kühler wirken.

– Halten Sie Gegenstände des Hintergrundes frei von Oberflächenstrukturierungen und Einzelheiten. Malen Sie ihre Konturen weniger scharf, damit sie verschwommen erscheinen.

Eine überzeugende Wirkung läßt sich nur erzielen, wenn Sie die Luftperspektive schon von vornherein bei der Komposition des Bildes einplanen. Sie sollten dabei die Tiefe des Motivs klar in mehrere Ebenen gliedern. Denn auch eine noch so sorgfältig ausgeführte Luftperspektive wird „falsch" aussehen, wenn Sie keinen deutlich ausgeprägten Vordergrund aufweist, der mit dem Mittelgrund den Hintergrund zurücktreten läßt.

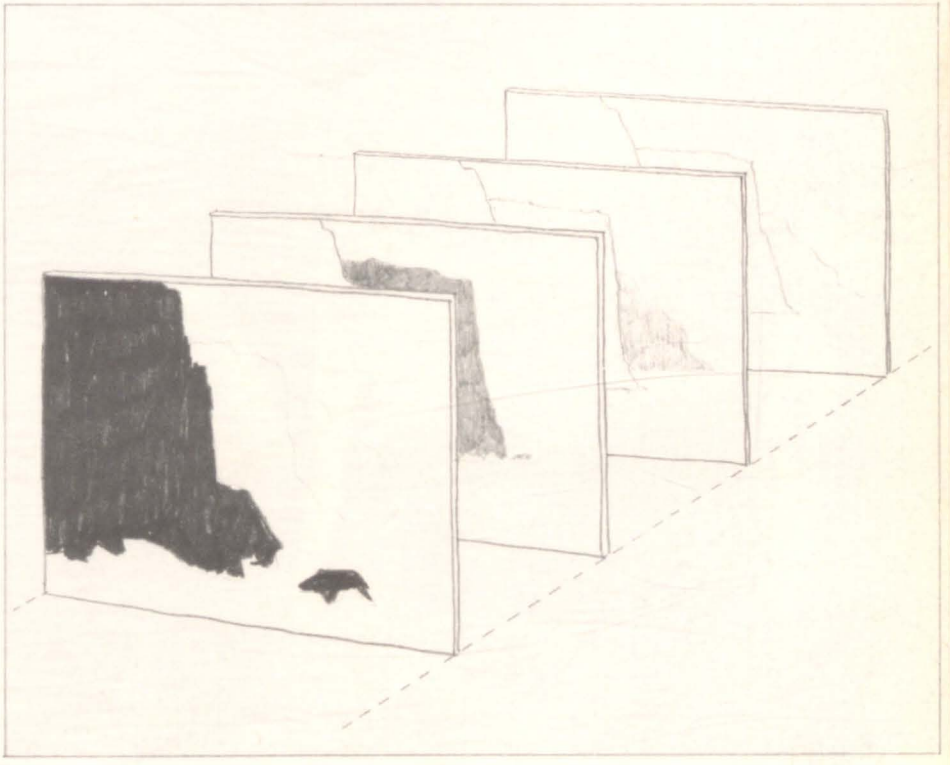
Noch wichtiger ist es, den Lichteinfall richtig zu erkennen. Bei einem klassischen Beispiel einer Luftperspektive, beispeilsweise in unserem Steiluferbild, konzentriert sich das Licht im Mittelgrund und gestattet so dem Künstler, den notwendigen Tonwertkontrast zwischen dem dunklen, schattenreichen Vordergrund und der lichten, dunstigen Tiefe klar herauszuarbeiten.



REGELN VEREINFACHEN

Für die Ausführung einer Luftperspektive ist es hilfreich, sich das Bild als eine Abfolge von Tonwertstufen anschaulich zu machen. Beginnen Sie mit einer verhältnismäßig dunklen Vordergrund-Stufe und schließen Sie die Komposition mit einer hellen Hintergrund-Stufe ab.

Bei der Steilküste und ihrer Zerlegung in Tonwertebenen wurden die Töne untereinander in jeder Stufe fortschreitend weniger scharf kontrastiert und insgesamt heller als in der jeweils vorhergehenden Stufe dargestellt. Die Raumtiefe wird mit einer gleichmäßigen Vernachlässigung von Oberflächenstruktur und Detailgenauigkeit unterstützt.



Lebendige Schatten – flutendes Licht

Möglicherweise empfinden Sie Helligkeit und Dunkelheit nicht als farbig – sie sind es aber und sollten es auch in Ihren Gemälden sein. Wir zeigen passende Mischungen.

Die meisten Gemälde enthalten farbige Flächen, die man im Vergleich zur gesamten Farbkomposition eindeutig als „hell" oder „dunkel" bezeichnen kann. Wenn jedoch der Tonwertkontrast eines Motivs sehr groß ist, kommt man bei den hellsten Lichtern und den dunkelsten Schattierungen leicht an einen Punkt, an dem man das Gefühl für ihre eigentliche Farbnuancierung verliert und sie nur noch als unbunte Hell-Dunkelstufen sieht.

Sehr helle und sehr dunkle Flächen haben dennoch eine ebenso bedeutsame Farbidentität wie die kräftigeren, brillanteren Töne des mittleren Tonwertbereiches. Daher können sie, wie jene, warm und hervortretend erscheinen oder kalt und zurückweichend wirken. Diese Eigenschaften können Sie nutzen, um Ihren Gemälden mit Farben größere Raumtiefe zu geben.

Dunkle Flächen analysieren

Beim Anschauen einer Szene fallen die dunkelsten Flächen zwar sofort ins Auge, ihre Farbidentität ist jedoch schwierig zu analysieren. Das liegt an unseren Augen, die für dunkle Töne wenig empfindlich sind. Deshalb müssen wir uns, um dunkle Farben zu unterscheiden, besonders konzentrieren.

Beim Malen sollten Sie darauf achten, jedes in dunklen Flächen enthaltene Licht einzufangen. Die Schatten sollten soweit wie möglich transparent gehalten werden, damit noch etwas Licht von der darunterliegenden Leinwand reflektiert wird. Auf diese Art können Sie die Schatten zum „Leuchten" bringen. Chromoxidgrün, Pariserblau und Alizarin-Krapplack sind von Natur aus transparent und zum Abdunkeln daher ideal.

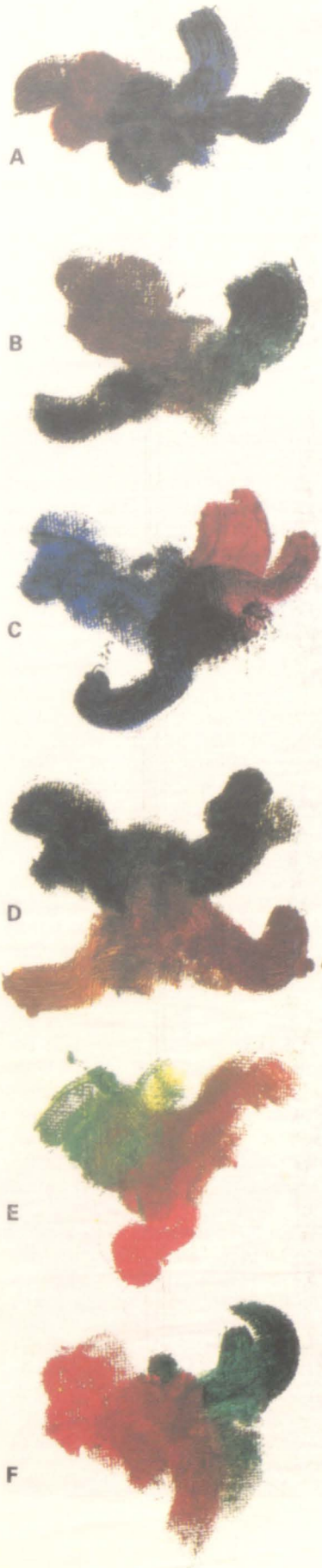
Elfenbeinschwarz kann zwar dazu benutzt werden, dunkle Farben noch dunkler zu tönen – da es sich jedoch in Mischungen wie ein dunkles Blau verhält, müssen Sie stets berücksichtigen, daß es die Farbtemperatur gleichzeitig abkühlt.

Dunkelbereiche aufhellen

Sehr dunkle Bereiche wirken oft trüb und flach. Hellt man sie jedoch auf, so werden sie interessant, besonders, wenn sie im Kontrast zu hellen Flächen stehen. Wenn eine kleine Tonwertveränderung Ihrem Gemälde das gewisse Etwas zu verleihen verspricht, sollten Sie die streng realistische Wiedergabe ruhig ein wenig vernachlässigen.

In seinem Portrait „Debbie" gestaltet der Künstler die an sich langweiligen Bildelemente Couch und Arbeitstisch dadurch interessant, daß er ihre Farben aufhellt und seiner Farbkomposition damit Attraktivität verleiht. Sie sollten aus diesem Beispiel jedoch nicht ableiten, daß dunkle Töne einfach mit Weiß aufgehellt werden können. Denn das läßt die Farben kalt und kreidig erscheinen. Verwenden Sie deshalb stets einen der Ausgangfarbe verwandten Farbton, um sie heller zu machen, ohne sie „abzukühlen". Charles Reid hellte das Dunkelblau für Debbies Hose, eine Mischung von Ultramarin und Alizarin-Krapplack, mit Kobaltblau anstatt mit Weiß auf. Entsprechend variierte der Künstler die Farbe des Tuchs im Bild „Freunde" mit Lichter Okker – einem guten Ersatz für Weiß.

„Debbie" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 102 cm x 102 cm. Sammlung Alfred Chadburn.



Dunkle Töne

Die Kombination zweier dunkler Farben – einer warmen und einer kalten – ergibt fast immer einen interessanten dunklen Ton. Dabei wird die Farbtemperatur der Mischung vom Anteil der Ausgangsfarben bestimmt. Wir möchten Ihnen einige besonders interessante Farbmischungen vorstellen, die sowohl kalte als auch warme Elemente enthalten.

Mischung A: Siena gebrannt und Ultramarin, oder verwenden Sie alternativ Pariserblau

Mischung B: Siena gebrannt gemischt mit Chromoxidgrün dunkel und Umbra gebrannt

Mischung C: Alizarin-Krapplack dunkel und Ultramarin

Mischung D: Elfenbeinschwarz, Umbra gebrannt und Siena natur

Mischung E: Kadmiumrot dunkel und Permanentgrün hell

Mischung F: Kadmiumrot dunkel und Chromoxidgrün.

„Freunde" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 127 cm x 127 cm. Sammlung Smith College, Northhampton, Massachusetts.

Tip

ACHTEN SIE AUF SCHATTEN!

Wenn Sie eine Farbe, die in Schatten übergeht, genau betrachten, können Sie eine Veränderung ihrer Farbtemperatur wahrnehmen.
Eine warme Farbe wird kälter und entwickelt eine Tendenz in Richtung ihrer Komplementärfarbe. So kann z. B. tiefes Karmesinrot im Schatten gelbgrün wirken. Auf die gleiche Weise können kühle Farben wärmer erscheinen. Indem Sie kleine Mengen der Komplementärfarben zu den Ausgangstönen hinzufügen, werden dunkle Bereiche lebendiger.

Farbiges Weiß

Oft enthalten Gemälde helle Flächen, die fast weiß erscheinen, sich bei genauerem Hinsehen aber als Weiß mit geringen Mengen anderer Farben entpuppen. Wie „weiß" diese hellen Flächen erscheinen, hängt von dem Weißanteil im übrigen Gemälde ab.

Das sehr hell gehaltene Gemälde „Frühstückstisch" von Charles Reid scheint geradezu von Licht durchflutet – für die Darstellung wurde jedoch fast nirgends reines Weiß verwendet. Blumen, Vase, Schüssel, Teller und sogar der „weiße" Fensterrahmen sind als farbige Schattierungen von Weiß gemalt.

Subtile Farbveränderungen wie diese geben einem Bild Zusammenhalt und beugen monotonen, langweilig wirkenden Flächen vor.

Sehr aufschlußreich ist es auch, wie die unterschiedliche Farbtemperatur der Beimischungen das Spiel von Licht und Schatten verstärkt und Kontraste schafft.

„Frühstückstisch" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 66 cm x 66 cm. Private Sammlung.

Tip

WARM ODER KALT?

Oft kann die Farbtemperatur der stärksten Lichtquelle bei der Entscheidung helfen, ob man in warmen oder kalten Tönen malen soll. Direkter Sonnenschein und das Licht von Glühbirnen tendieren zur warmen Seite; indirektes Licht vom blauen Himmel ist meistens kühl, ein bedeckter Himmel eher neutral.

Helle Farben mischen

Für helle Farben mischt man am besten zu Weiß nach und nach kleinste Mengen anderer Farben hinzu. Das ist ökonomischer, als mit viel weißer Farbe Töne aufzuhellen.

Warmes Licht

Um reinweiße Farbe zum Leben zu erwecken, genügt oft schon eine winzige Beimischung einer warmen Farbe. Unsere Mischungen zeigen, mit welchen Farben man Weiß so abtönen kann, daß es dem Betrachter immer noch „weiß" erscheint.

Es lohnt sich zu experimentieren, Ausgangsfarben bzw. deren Anteile zu verändern, bis Sie genau den Wärme- und Helligkeitsgrad erhalten, den Sie wünschen.

Mischung A: Titanweiß, Kadmiumgelb zitron und Kadmiumorange

Mischung B: Titanweiß, Kadmiumgelb hell, Kadmiumgelb zitron und Alizarin-Krapplack

Mischung C: Titanweiß, Kadmiumgelb hell, Kadmiumgelb zitron und Kadmiumrot

Mischung D: Titanweiß, Kadmiumgelb zitron, Alizarin-Krapplack, Kadmiumorange und Cölinblau; eine besonders nützliche Farbkombination, mit der Sie, je nach Anteil des Blaus, sowohl Wärme als auch Kälte ausdrücken können. Auch ohne das Orange lassen sich interessante Varianten mischen.

Kühles Licht

Auch kühlere, helle Töne haben ihren Reiz. Von einem strahlend blauen Himmel reflektiertes Licht besitzt oft eine fast kalte Qualität.

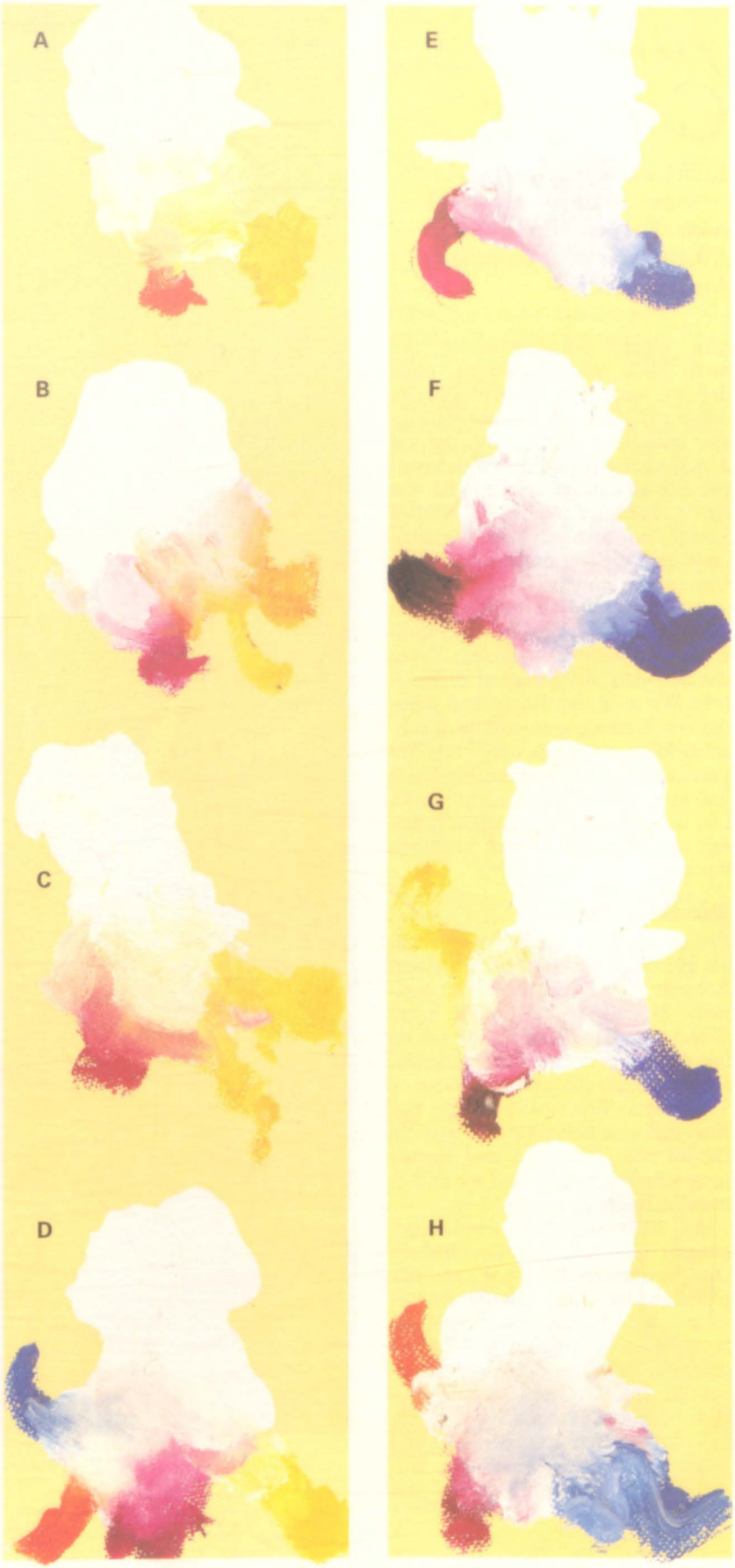
Mischung E: Titanweiß, Cölinblau und Alizarin-Krapplack

Mischung F: Titanweiß, Ultramarin und Alizarin-Krapplack

Mischung G: Titanweiß, Ultramarin, Alizarin-Krapplack und Kadmiumgelb zitron

Mischung H: Titanweiß, Cölinblau, Alizarin-Krapplack und Kadmiumorange

Die Mischungen G und H enthalten je ein Paar Komplementärfarben. Gelb und Orange – die normalerweise einen wärmenden Effekt haben – dienen jeweils dazu, die Mischung zu neutralisieren und sie weniger „farbig" erscheinen zu lassen.



Jane Corsellis

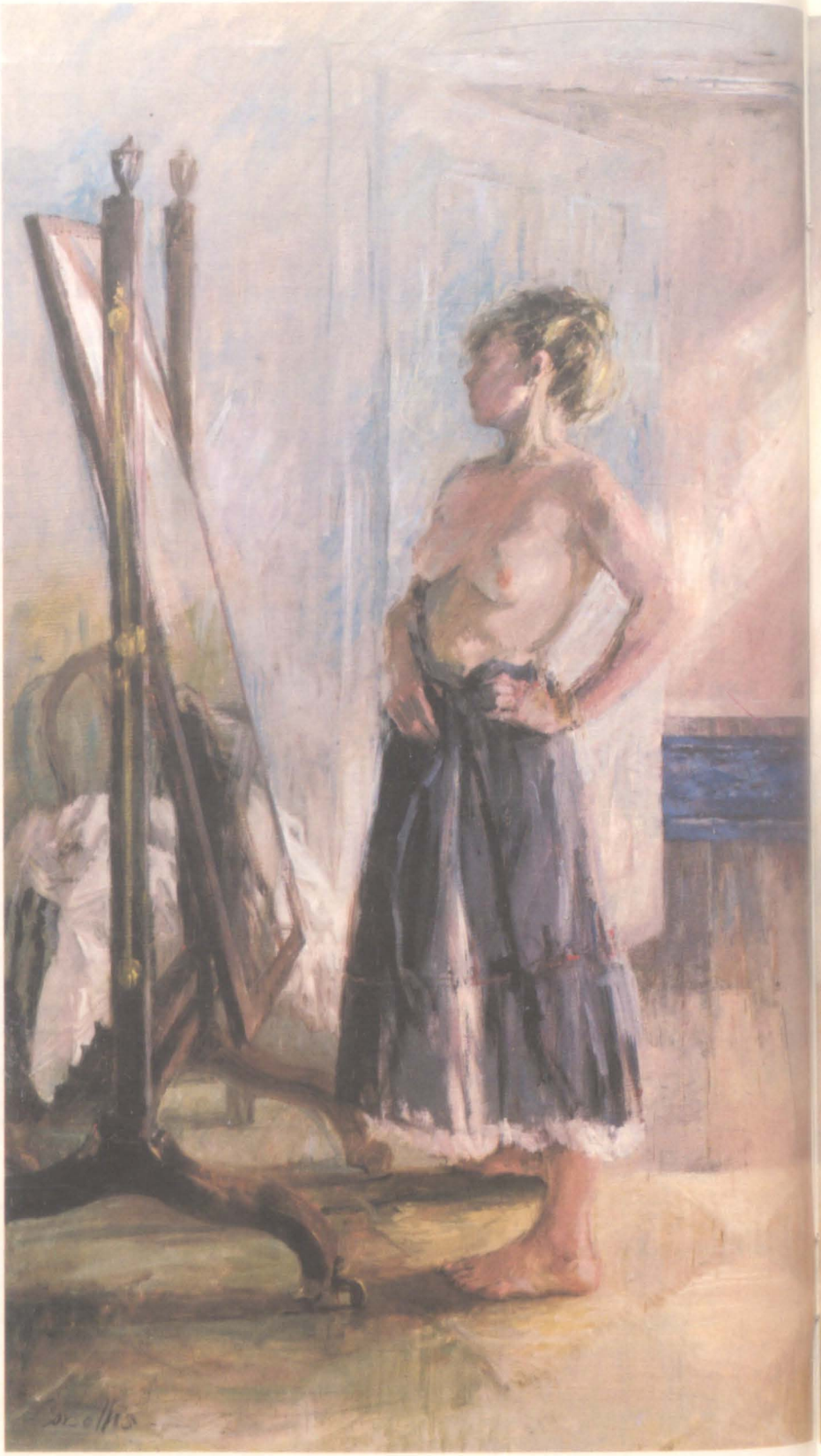
Licht kann faszinierend sein – manchmal so sehr, daß man sich ein Motiv eigens schafft, um ein besonderes Licht zu malen.

„An einem Sommermorgen fiel mein Blick beim Aufstehen, ohne daß ich auch nur andeutungsweise schon ans Malen dachte, auf die Muster und Farben aus Licht, die auf den Vorhängen und der Wand meines Schlafzimmers spielten. Es war ein beeindruckendes, sanftes Licht", erinnert sich Jane Corsellis, „mit dem die warme Sonne rosafarben auf die durchsichtigen Vorhänge schien – und als Kontrast dazu das Fensterkreuz im Zartblau indirekter Beleuchtung. Zudem fielen die Schatten auf geradezu dramatische Weise in den Raum und schufen im Zimmer eine subtile Wechselwirkung zwischen den Farbtemperaturen. Dieser enorme Eindruck ließ mich über Wochen nicht wieder los, und ich überlegte, wie ich ihm mit einem Bild Ausdruck verleihen konnte.

Die Komposition

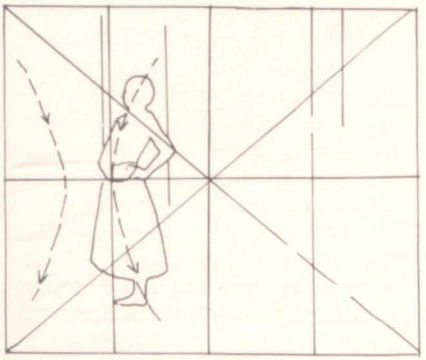
Ein ganzes Jahr später begann ich, an einem Aktportrait zu arbeiten. Anfangs stellte ich mir hinter meinem Modell nichts außer einer Wand vor. Die glatte Fläche schien mir dann aber doch zu ausdruckslos. Deshalb fügte ich eine geschlossene Tür hinzu. Erst später wurde mir klar, daß eine halbgeöffnete Tür ein Gefühl von Geheimnis und Erwartung schaffen würde, und ich änderte mein Konzept erneut.

Aus diesem Stadium der Überlegungen fand ich den Durchbruch zum konkreten Bild erst, als mir plötzlich klar wurde, daß ich die Lösung der Kompositionsprobleme längst im Kopf hatte: Das Morgenlicht! Seine Eigenschaften harmonierten auf wunderbare Weise mit dem Charakter meines Motivs! Sofort fertigte ich mit Bleistift und Aquarellfarbe eine detaillierte Studie meiner Erinnerungen an das Morgenlicht.

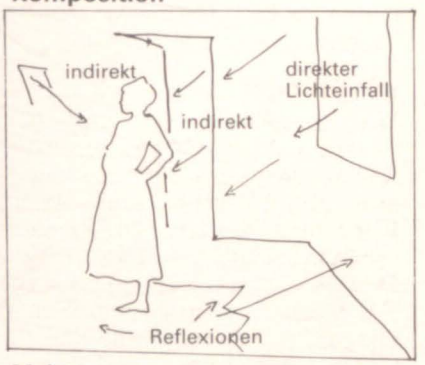


„Morgen", Öl auf Leinwand, 127 cm x 152 cm. Sammlung Gordon McDougall.

Komposition: Zwei größere Einheiten (die Figur und der Spiegel einerseits, das Fenster und die Wand andererseits) werden durch die komplexen horizontalen, vertikalen und diagonalen Linien zwischen den beiden Hauptbildelementen ausgeglichen.
Licht: Der Lichteinfall wurde so einfach und direkt wie möglich gehalten. Die Spannung erwächst erst aus den Reflexionen.
Farbtöne: Links der Figur herrschen ziemlich schroffe Kontraste vor. Auf Vorhang und Wand sind subtile Farbtonunterschiede zu erkennen.



Komposition



Licht

Farbtöne

Ausschnitt mit dem Kopf des Mädchens – die Farbgebung wird hier durch das warme Sonnenlicht, das vom Spiegel auf den Körper des Mädchens reflektiert, besonders kompliziert.

Die Ausführung

Mit einem 38 mm breiten Anstreicherpinsel und einer verdünnten Lösung Umbra natur entwarf ich die Komposition auf der Leinwand. Dann trug ich Schichten relativ trockener Farbe auf die Leinwand auf und rieb sie dünn ein. Dabei setzte ich die Farbtöne in den verschiedenen Teilen des Bildes zueinander kontrastierend in Beziehung. Um den richtigen Effekt zu erzielen, mußte ich mehrere dünne Farblasuren auftragen. Sie brachten aber schließlich die Eigenart des Lichtes und seine Komplexität ganz nach meinen Vorstellungen zum Ausdruck.

Licht und Schatten

Nun war es Zeit, mit dem Modell zu arbeiten. Ich ließ das Mädchen den Kopf so vom Fenster abwenden, daß ich ihr Profil hauptsächlich im Schatten, fast ohne Farbvariationen malen konnte. Die Farbgebung wurde dennoch durch das warme Sonnenlicht, das vom Spiegel auf ihren Körper reflektiert wurde, sehr kompliziert.

In den Schattenmustern suchte ich sowohl nach Ähnlichkeiten als auch nach Gegensätzen. So entdeckte ich beispielsweise, daß die wellenförmigen Schatten auf dem Vorhang in den Schatten auf dem Körper des Mädchens wieder auftauchten. Außerdem versuchte ich, die Eigenart des Lichts auf verschiedenen Gegenständen, vor allem auf der getäfelten Tür, einzufangen.

Die innere Kante der Tür erschien recht hart, während weiter oben die Farben und Farbschattierungen ineinander übergingen. Ich deutete die Täfelung am unteren Teil der Tür mit hellen Farbtönen an. Da sich das Licht jedoch auf der stark glänzenden Oberfläche veränderte, verwendete ich zunehmend dunklere Farbschattierungen und benutzte Spuren Veroneser Erde.

Lichtspiel im Fenster

Im Fenster finden sich, was Gewichtung und Linienführung angeht, einige der komplexesten Muster des Gemäldes. Schnell wurde mir klar, wieviel das Bild dadurch gewann, daß ich die linke obere Hälfte des Fensters leicht geöffnet ließ. So kam eine geschwungene Linie in die Schatten. Die Vorhänge verstärkten den Kontrast zwischen der Helligkeit draußen und den Schatten im Zimmer – ein Effekt, der durch die dunkle Reihe von Steinen außen am Fenster noch unterstrichen wird. Um eine transparente Wirkung zu erzielen, rieb ich Siena gebrannt als Grundlage auf die Leinwand und wischte die Farbe dort, wo später das blaue Schattenmuster stehen sollte, wieder weg. Dann malte ich mit weit ausholenden Pinselstrichen sorgfältig die Schatten in dünnem Kobaltblau.

Wenn ich mir heute mein Bild wieder einmal ansehe, bin ich selbst ganz angetan von der schlüssigen Gesamtwirkung der Komposition und von der Tatsache, daß es seine Ausdruckskraft eigentlich einem glücklichen Zufall verdankt."

Schicht für Schicht

Der schichtweise Aufbau der schnelltrocknenden Acrylfarbe ermöglicht phantastische Farbeffekte, wie sie mit der „alla prima"-Malerei nicht zu erreichen sind.

Tip

AUF NUMMER SICHER

Viele Künstler pflegen ein Blatt Papier neben die Staffelei zu legen, auf dem sie Pinselstriche und Farbmischungen ausprobieren können, bevor sie sie auf die Leinwand auftragen. Gerade bei Übermaltechniken, deren Farbwirkungen oft recht komplex sind, lassen sich Fehler auf diese Weise rechtzeitig erkennen und vermeiden.

MALEN VOR ORT

Für die Arbeit in der freien Natur sind Acrylfarben besonders geeignet. Weil sie so schnell trocknen, können Sie selbst farbige Übermalungen, die in Ölgemälden viel Zeit in Anspruch nehmen, für die Freiluftmalerei nutzen.

Es gibt zwei Malweisen, die die Vorzüge von Acrylfarben besonders zur Geltung bringen: Die Lasurtechnik nutzt die optische Mischung einer Schicht transparenter Farbe mit der darunterliegenden. Sie wirkt, als ob man ein Stück farbiges Glas über eine Farbfläche legt. Die Trockenpinseltechnik hingegen erzeugt einen gebrochenen Farbauftrag, mit dem sich grobe Strukturen besonders gut wiedergeben lassen.

Trockenpinseltechnik

Um eine Fläche in der Trockenpinseltechnik zu malen, nehmen Sie mit dem leicht angefeuchteten Pinsel etwas Tubenfarbe auf und gleiten damit leicht über die Bildoberfläche. Es entstehen gebrochene, rauhe Pinselspuren, die den Untergrund hindurchschimmern lassen.

Einige Tips sollen Ihnen helfen, in dieser Technik Resultate von professioneller Wirkung zu erzielen:

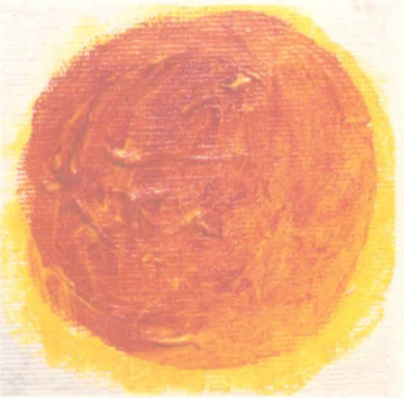
Maloberfläche: Wählen Sie einen Malgrund von deutlich grober Struktur, auf der sich die Farbe gut bricht. Eine Leinwand aus einer groben Faser ist ideal; Sie können aber auch rauhes Papier oder Karton verwenden.

Farbkonsistenz: Mit unverdünnter Tubenfarbe läßt sich nur schwer arbeiten. Deshalb bietet es sich an, den Pinsel mit wenig Malmittel anzufeuchten. Am besten, Sie feuchten ihn allmählich stärker, bis Sie das ideale Maß erreicht haben. Diese Vorsicht ist deshalb angebracht, weil zuviel Malmittel die Farbe so dünn werden läßt, daß Ihr Pinselstrich geschlossene statt interessant gebrochene Flächen schafft.

TROCKENPINSEL- UND LASURTECHNIK

Trockenpinseltechnik
Um Ihre Geschicklichkeit im Umgang mit Farbe zu schulen, können Sie einen kleinen Ausschnitt aus dem Bild „Häuser in Bangkok" reproduzieren. Wählen Sie einen Bildbereich wie den obigen Ausschnitt, in dem die Trockenpinseltechnik deutlich hervortritt. Fügen Sie zur Farbe nur wenig Malmittel hinzu, legen Sie sie dann „trocken" über schon feste Schichten, und schaffen Sie so die gebrochenen, rauhen Strukturen wie auf den Wänden und dem Hausdach.

Flache Lasuren
Die Lasurtechnik können Sie hervorragend üben, indem Sie „Miniaturbilder" anfertigen. Malen Sie z. B. ein paar Berge wie in unserem Bild. Man beginnt mit einer Untermalung in einer Mischung aus Schwarz und Weiß. Die Lasur, die nach dem Trocknen aufgetragen wird, ist ein halbdeckendes Blau, etwa Phthaloblau, mit Malmittel und wenig Wasser zu einer cremigen Konsistenz gerührt. Halten Sie den Pinsel beim Auftragen der Farbe ständig feucht.



Lasierte Strukturen
Lasuren können auch über eine stark strukturierte Untermalung gebracht werden. Dadurch wird sowohl die Farbe verändert, als auch die grobe Struktur stärker hervorgehoben.

Legen Sie zunächst eine Untermalung in Impastotechnik an. Sobald diese getrocknet ist, malen Sie eine transparente Lasur von cremiger Konsistenz darüber. Sie können die Lasur auch mit einem weichen Tuch so „einreiben", daß sie unterschiedlich dick ausfällt.

Malmittel: Acrylfarbe, die mit mattem oder glänzendem Malmittel verdünnt wird, läßt sich ähnlich wie Ölfarbe verarbeiten. Für den Effekt einer besonders rauhen Pinseltechnik benutzen Sie Acryl-Gel.

Tonwert: Sie können die Farbhelligkeit auf zweifache Weise variieren. Für einen dunkleren Ton drükken Sie den Pinsel fester auf, damit mehr Farbe stehenbleibt; für hellere Töne bewegen Sie ihn nur ganz leicht über die Oberfläche.

Gebrochener Farbauftrag: Um gebrochene Tonflächen zu erzielen, an denen die untere Farbschicht noch stellenweise durchschaut, bürsten Sie eine Farbe über die andere. Der so entstehende, ungleichmäßige Farbauftrag ruft grobe und rauhe Strukturen hervor.

Ränder: Harte Ränder können mit dem trockenen Pinsel weicher gemalt werden, indem relativ feste Farbe so über die Ränder gezogen wird, daß sie sich mit der angrenzenden Farbe vermischt.

Lasieren

Um eine Lasur zu mischen, verdünnen Sie transparente Tubenfarbe mit Acrylmittel zu einer cremig flüssigen, nicht zu dünnen Konsistenz und tragen sie dann gleichmäßig auf eine trockene Farbschicht auf. Führen Sie den Pinsel so, daß weiche Übergänge entstehen und die gewünschte Fläche zur Gänze bedeckt wird. Bei diesem Arbeitsgang können Sie die Leinwand auf den Tisch oder den Boden legen, damit die Farbe nicht verläuft.

Optische Mischungen: Legen Sie stets die transparentere der beiden Farben als Lasur auf. Das muß nicht unbedingt die hellere der beiden Farben sein. Ein überraschender Lasureffekt läßt sich gerade dann erzielen, wenn Sie eine dunkle über eine hellere Farbe legen: Die tieferliegende Schicht reflektiert das Licht und verleiht der Lasur eine leuchtende Qualität.

Malmittel: Glänzendes Malmittel hält das Pigment besser fest und bildet eine dickere Lasur als mattes Malmittel. Beide verstärken jedoch die Transparenz der Farben.

Besonders reizvoll sind Lasuren bei Arbeiten, die mit einer Untermalung großflächig unterlegt sind. Sie können die Technik jedoch immer anwenden, wenn ein Farbton modifiziert werden soll.

„Häuser in Bangkok" von Ralph Fabri, Acryl auf Holztafel, 48,5 cm x 81 cm. Die Gebäude wurden fast ausschließlich in der Trockenpinseltechnik gemalt: Die steife Farbe zog der Künstler trocken über eine erste Farbschicht. Die rauhe Struktur des Holzes erscheint so besonders eindrucksvoll. Geschickt empfand der Künstler die vielfältigen Farbeffekte, die an den Häusern vorhanden sind, mit Lasuren nach.

Übung: Sommerlandschaft

In seiner idyllischen Flußszene zeigt der Künstler Rudy de Reyna, wie durch Lasieren und Trockenpinseltechnik Lichteffekte wirkungsvoll wiedergegeben werden können.

1. Der Vorentwurf

Zunächst werden die Hauptelemente der Komposition, ohne sich an Details aufzuhalten, mit dem Bleistift skizziert. Anschließend mischen Sie Phthaloblau, Ultramarin, Siena gebrannt und viel Weiß mit mattem Malmittel zu einer cremigen Konsistenz. Mit dieser Mischung und einem mittleren Borstenpinsel malte Rudy de Reyna in kräftigen Strichen den Himmel.

1

2. Den Hintergrund anlegen

Für das Wasser können Sie die Mischung aus Schritt 1 mit Weiß aufhellen. Der Künstler mischte Chromoxidgrün feurig, Kadmiumgelb, etwas Umbra gebrannt und Weiß und verdünnte die Farbe mit dem matten Malmittel zu einer cremigen Paste. Mit kurzen, schroffen Strichen deutete er in dieser Farbe die Bäume an. Für die etwas entfernter stehenden Bäume wird noch mehr Weiß, für die dunkleren Chromoxidgrün und Umbra gebrannt ergänzt. Diese drei Mischungen können, mit Umbra gebrannt etwas abgedunkelt, für die Spiegelungen im Wasser verwendet werden. Eine cremige Mischung aus Umbra gebrannt, Chromoxidgrün und Weiß ist ideal für den Erdstreifen entlang des Flußufers.

2

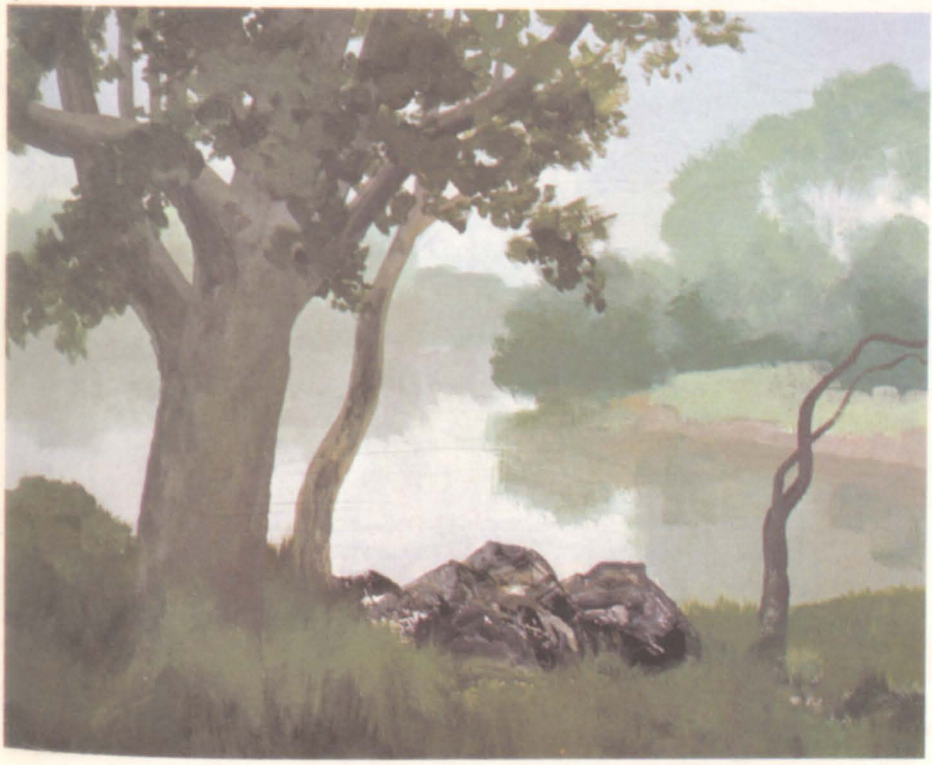
3

3. Bäume und Felsen

Schwarz, Weiß und Lichter Ocker werden gemischt und nur wenig verdünnt; mit einem flachen Haarpinsel malen Sie in diesem Ton den Stamm des großen Baumes. Dabei sollten die Pinselstriche der Richtung des Stammes und der Äste folgen. Der Farbauftrag kann durchaus etwas unregelmäßig ausfallen, da auf diese Weise die Struktur der Rinde angemessen nachempfunden wird.

Nehmen Sie etwas von der Farbmischung mit dem Malspachtel auf, und bringen Sie sie in kräftigen und kantigen Strichen als Felsen auf die Leinwand. Bedecken Sie zuerst die dunklen Flächen, und malen Sie dann mit mehr Weiß über die dunklen Töne. Die groben, ungenauen Spachtelstriche geben die Struktur der Felsen treffend wieder.

4



4. Der Vordergrund

Nun werden Chromoxidgrün, Siena gebrannt und Lichter Ocker mit wenig Malmittel zu einer recht dicken Paste gemischt. Mit einem kleinen Borstenpinsel und kurzen Strichen erhält der Baum im Vordergrund in der Trockenpinseltechnik sein Laubwerk. Fügen Sie der Mischung etwas Weiß für die helleren Blätter hinzu.

Das Gras im Vordergrund können Sie in den gleichen Grünmischungen wiedergeben. Die dunklen Töne in der Grasfläche malen Sie am besten mit kurzen aber feinen, senkrechten Strichen eines runden Haarpinsels. Die helleren Gräser können darübergemalt werden, solange die Farbe noch feucht ist.

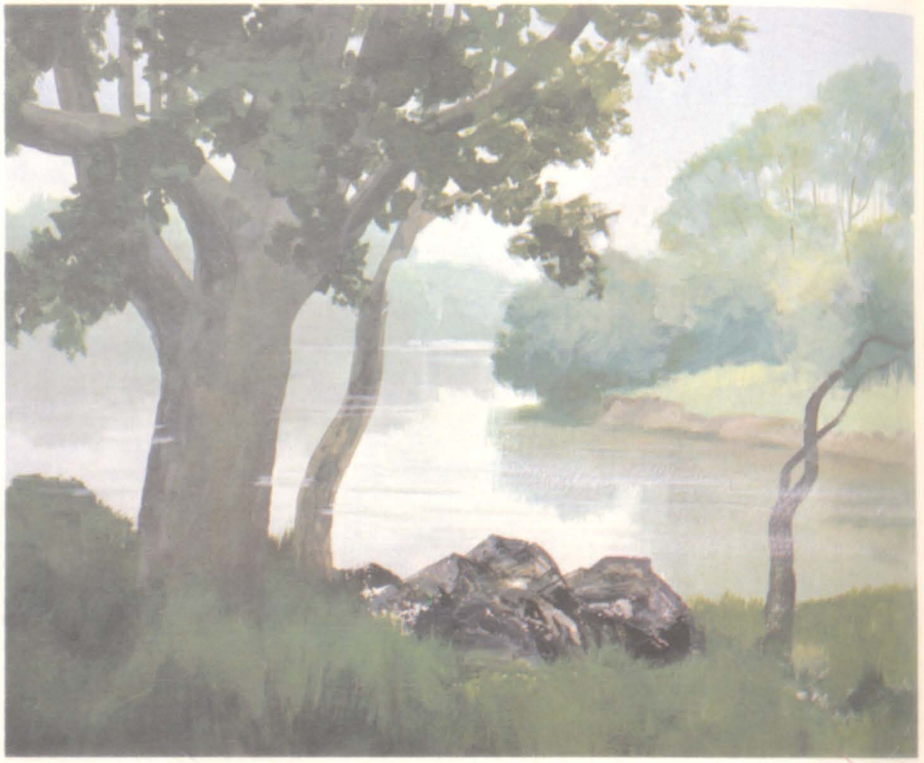
5. Lichter einsetzen

Mit einer warmen, hellen Mischung aus Chromoxidgrün, Ultramarin, Lichter Ocker und Weiß, die mit Malmittel leicht verdünnt ist, lassen sich die hellen Töne der Bäume am Flußufer hervorragend ausarbeiten. Dabei ist es wichtig, darauf zu achten, daß die Farbschicht darunter gut getrocknet ist.

Fügen Sie nochmals Weiß hinzu, damit die Mischung sehr blaß wird und damit die Bäume, die im Dunst des Hintergrunds verschwimmen, wirkungsvoll ausgeführt werden können.

Um den Lichtglanz auf dem Wasser einzufangen, ist die Trockenpinseltechnik wiederum das geeignete Mittel. Sie können von der Mischung für das helle Laub ausgehen und sie mit Weiß weiter aufhellen. Gehen Sie mit der recht dicken Mischung in leichten, waagerechten Strichen über die gesamte Fläche des Wassers. Es schadet nichts, wenn einige Striche über die Bäume hinweggehen, denn die erhalten noch eine weitere Farbschicht.

5

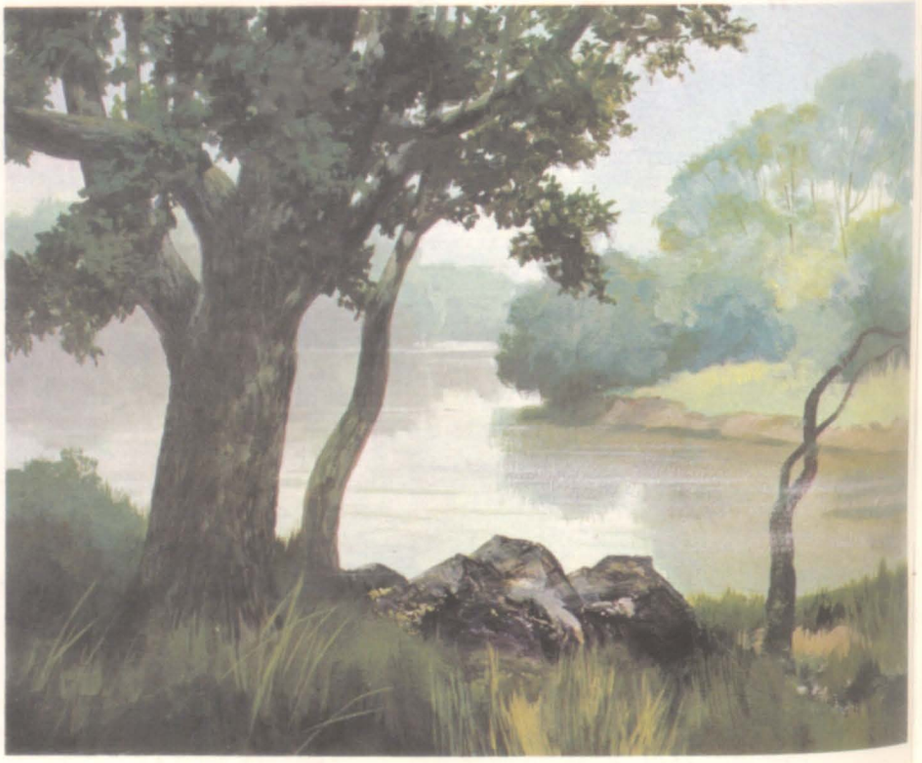


6. Lasurtechnik

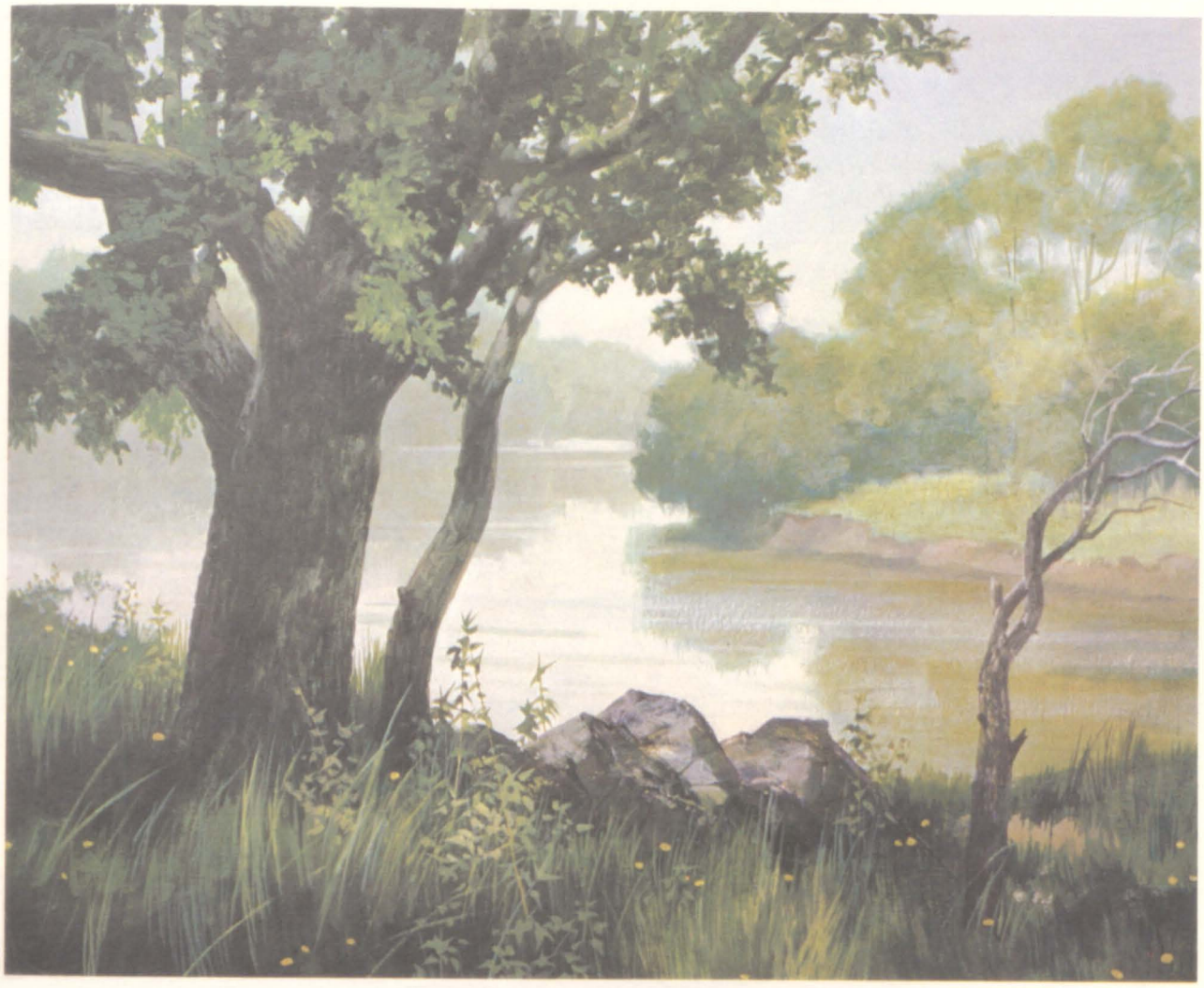
Auf den Baumstamm und die Äste tragen Sie eine Lasur aus Chromoxidgrün und Umbra gebrannt auf, die Sie zu einer cremigen Konsistenz verdünnt haben. Wenn der Mischung etwas mehr Umbra gebrannt hinzugefügt wird, eignet sie sich hervorragend für die dunkle Struktur der Borke, sobald die erste Schicht getrocknet ist.

Damit einzelne Grashalme detailliert dargestellt werden können, setzen Sie die hellen Gräser im Vordergrund mit einer Mischung aus Chromoxidgrün und Kadmiumgelb, etwas Siena gebrannt und Weiß sowie mattem Malmittel mit der Spitze eines runden Haarpinsels auf. Auf dieselbe Weise bringen Sie, mit einer Mischung aus Chromoxidgrün, Kadmiumgelb, Umbra gebrannt und einer Spur Weiß, weitere Lichter in das Laubwerk des bildbeherrschenden Baums.

6



7



7. Letzte Details

Fügen Sie, um den Vordergrund noch interessanter zu gestalten, der Wiese einige Blattpflanzen hinzu, und deuten Sie mit einigen Tupfen Kadmiumgelb, wo Sie mögen, Löwenzahnblüten an.

Das Licht auf den Blättern des vorderen Baums können Sie nun mit einer leuchtendgrünen Mischung aus Kadmiumgelb, Chromoxidgrün und Weiß noch stärker zur Geltung bringen. Mischen Sie Umbra gebrannt, Ultramarin und Weiß für die Rindenstruktur und Zweige des kleinen, abgestorbenen Baums rechts.

Um die räumliche Wirkung zu verstärken, sollten die Bäume des Mittelgrunds etwas aufgehellt werden. Mischen Sie zu diesem Zweck eine Lasur aus Chromoxidgrün und Lichter Ocker mit glänzendem Malmittel zu einer flüssigen Konsistenz, und überarbeiten Sie mit ihr das Laub und die Spiegelungen der Bäume im Wasser.

Durch unsere Übung können Sie nicht nur den sicheren Umgang mit der Trockenpinseltechnik und Lasuren lernen, Sie können auch eine Menge erfahren über die Wirkung dieser Techniken. Sie sollten diese Effekte in Ihren eigenen Motiven gezielt anwenden, um Ihre Erfahrungen zu vertiefen.

Die Vorzüge von Acryl

Die kurzen Trockenzeiten von Acrylfarben ermöglichen es, eine Farbe mit einer anderen zu übermalen, ohne daß sich beide vermischen. Trockenpinsel- und Lasurtechniken können so in schneller Folge angewandt werden. Sie können also eine ebenso reichhaltige Farbwirkung erzielen wie bei einem Ölgemälde, ohne tagelang Trockenzeiten für die einzelnen Zwischenstufen in Kauf nehmen zu müssen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Malkarton oder Acrylgrundierten, kaschierten Karton, 35 cm x 29 cm
- Eine Auswahl kleinerer und mittlerer Borstenpinsel sowie einen runden und einen flachen Marderhaarpinsel
- Acrylmalmittel matt und glänzend
- Einen Bleistift
- Einen Malspachtel (oder ein Palettmesser)
- Eine Palette mit neun Farben: Phthaloblau, Siena gebrannt, Weiß, Ultramarin, Chromoxidgrün feurig, Kadmiumgelb, Umbra gebrannt, Schwarz und Lichter Ocker

Tönungen

Harry Borgmans friedvoller Blick auf Venedig lebt durch eine ausgewogene Kombination abgetönter Farbflächen.

In seiner durchscheinenden Wirkung ähnelt Harry Borgmans Gondelszene auf dem ersten Blick mehr einem Aquarell als einer Filzstiftarbeit. Ein deutliches Merkmal für Marker läßt sich jedoch bei näherem Hinsehen ausmachen: Da Markerfarbe sofort in Papier einzieht und schnell trocknet, enthält das Werk als Farbtönungen ausschließlich wirkungsvolle Überlagerungen.

1. Der grundlegende Entwurf

Für die Anfangskizze, die zur Orientierung die wichtigsten Umrisse enthalten sollte, eignet sich ein sehr heller, grauer Marker, mit dessen Spitze die Linien zart gezogen werden. Generell bieten sich helle, neutrale Töne für die Vorzeichnung an, wenn die Konturen nicht sehr scharf ausfallen sollen.

2. Die großen Tonflächen

Die Fläche des Himmels hat der Künstler in gleichmäßigem Farbauftrag ausgeführt. Benutzen Sie am besten den hellsten blauen Stift Ihrer Palette, damit Sie eine frische Farbwirkung erzielen. Um einen klaren, ebenmäßigen Ton zu schaffen und um harte Ränder zu vermeiden, sollten Sie recht rasch arbeiten. Zeichenpappe mittlerer Oberflächenstruktur macht den Farbauftrag interessant, reißt die Striche aber nicht auf.

Für die Wasserfläche kann man dieselbe Farbe benutzen. Wenn Sie dabei etwas über die grauen Umrißlinien hinausmalen, ist das nicht tragisch. Wichtig ist nur, die Gondel und die Gebäude vorerst von Farbe freizuhalten.

1

2

3

3. Betonungen setzen

Das große niedrige Gebäude erhält einen warmen Fleischton. Wieder sollte zügig gearbeitet werden, damit die Tinte gleichmäßig trocknet.

Mit Ihrem hellsten grauen Stift kolorieren Sie nun die beiden Gebäude links und rechts des bereits betonten Teils sowie die Kuppel und den Turm im Hintergrund.

Obwohl diese beiden Farbbereiche zu einem späteren Zeitpunkt stellenweise überdeckt werden, sind sie ein wichtiges Element im Bild und stellen eine Art Untermalung dar, die im fertigen Bild durch weitere transparente Farbschichten hindurchscheinen soll, um ihnen einen besonderen Charakter zu verleihen.

4

4. Mittlere Töne einfügen

Für die beiden Kuppeln und einige Dächer verwendete Harry Borgman ein dunkles, kaltes Grau. Auch weitere Gebäudedetails, die nicht in der Entwurfsskizze enthalten sein müssen, können Sie mit demselben Stift ergänzen.

Den Gebäudekomplex auf der linken Seite und die Hauptfläche des zentralen Gebäudes malen Sie am sichersten mit dem flachen Teil des Malfilzes in einer hellbraunen Farbe mit breiten Strichen aus. In den hellsten Tönen der Gondel wiederholt sich derselbe Farbton.

Noch mögen diese Töne recht kräftig erscheinen, sie wirken jedoch später, wenn die dunkelsten Farben hinzugefügt werden, zarter und fügen sich dann harmonisch in die Farbkomposition ein.

5. Strukturen

Um die Wellenmuster auf dem Wasser anzudeuten, gehen Sie mit einem hellen, olivgrünen Stift über das Hellblau. Die Striche in der Ferne sollten zart gestaltet werden, näher zum Vordergrund dann großzügiger, um die Bildtiefe zu betonen.

Die Spiegelungen im Vordergrund führte der Künstler in flotten Strichen mit einem dunkelgrauen Stift aus. Mit derselben Farbe können Sie einen Schatten auf die Bordwand der Gondel auftragen.

Im Wasser spiegeln sich auch die Gebäude des Hintergrunds und einige Bäume, die Sie, um die Ansicht der Stadt etwas zu beleben, in einem dunklen Grün, wo es Ihnen beliebt, zwischen die Gebäude setzen können. Die Spiegelungen führen Sie am besten mit dem hellsten Grau und der Fleischfarbe aus. Je mehr dunkle Akzente Sie an den Gebäuden setzen wollen, desto stärker sollten Sie auch die Spiegelungen mit dem dunkelsten Grau angleichen.

5

6. Details und Schatten

Wenn Sie Ihr Bild aus einiger Entfernung betrachten, werden sie feststellen, daß es allmählich die zart leuchtende Wirkung eines Aquarells angenommen hat.

Um die dunkelsten Töne anzulegen, malen Sie den Rest der Gondel und die Menschen darin mit einem sehr dunklen Grau. Wenn Details klar gehalten werden sollen, empfiehlt es sich, mit der Spitze des Markers zu arbeiten. Wichtig ist es vor allem, die Haltung des Stiftes der Detailform anzupassen, damit Sie den Stift schnell und entschlossen führen können.

Letzte Details und die Schatten an den Gebäuden gestalten Sie effektvoll, indem Sie über die bereits vorhandenen Farbflächen mit zwei blassen Grautönen hinweggehen. Die Kombination von Braun und Grau schafft einen farbig subtilen Schatten.

6

7

7. Akzente setzen

Mit dem dunkelsten grauen Stift zeichnete der Künstler nun Fenster und die Schatten zwischen den Säulen an der Vorderfront. Bringen Sie das dunkle Grau auch in einige der Wasserspiegelungen, und mildern Sie es mit einem der helleren grauen Stifte an den Rändern etwas ab, um eine überzeugende Wirkung zu erzielen.

Damit der Hintergrund als Zentrum des Interesses mehr Plastizität gewinnt, können Sie mit dem blauen Stift die Flächen der Kuppeln leicht abtönen und sie zu den Rändern hin mit Grau abmildern.

Die abgeschlossene Skizze besitzt die elgegante Schlichtheit und Lichtdurchlässigkeit, wie man sie so oft an Aquarellen bewundert. Gegenüber diesem Medium besitzen Filzstiftfarben den Vorteil, extrem schnell zu trocknen. Gerade deshalb sind sie für verläßliche Erinnerungsskizzen und farbgetreue Vorentwürfe aufwendiger Öl- oder Acrylarbeiten, die Sie sich zu malen vornehmen, das angebrachte Mittel. Die große Palette der angebotenen Farben kann man durch den Einsatz optischer Mischungen noch erweitern, um sich nahezu unerschöpfliche Möglichkeiten zu schaffen.

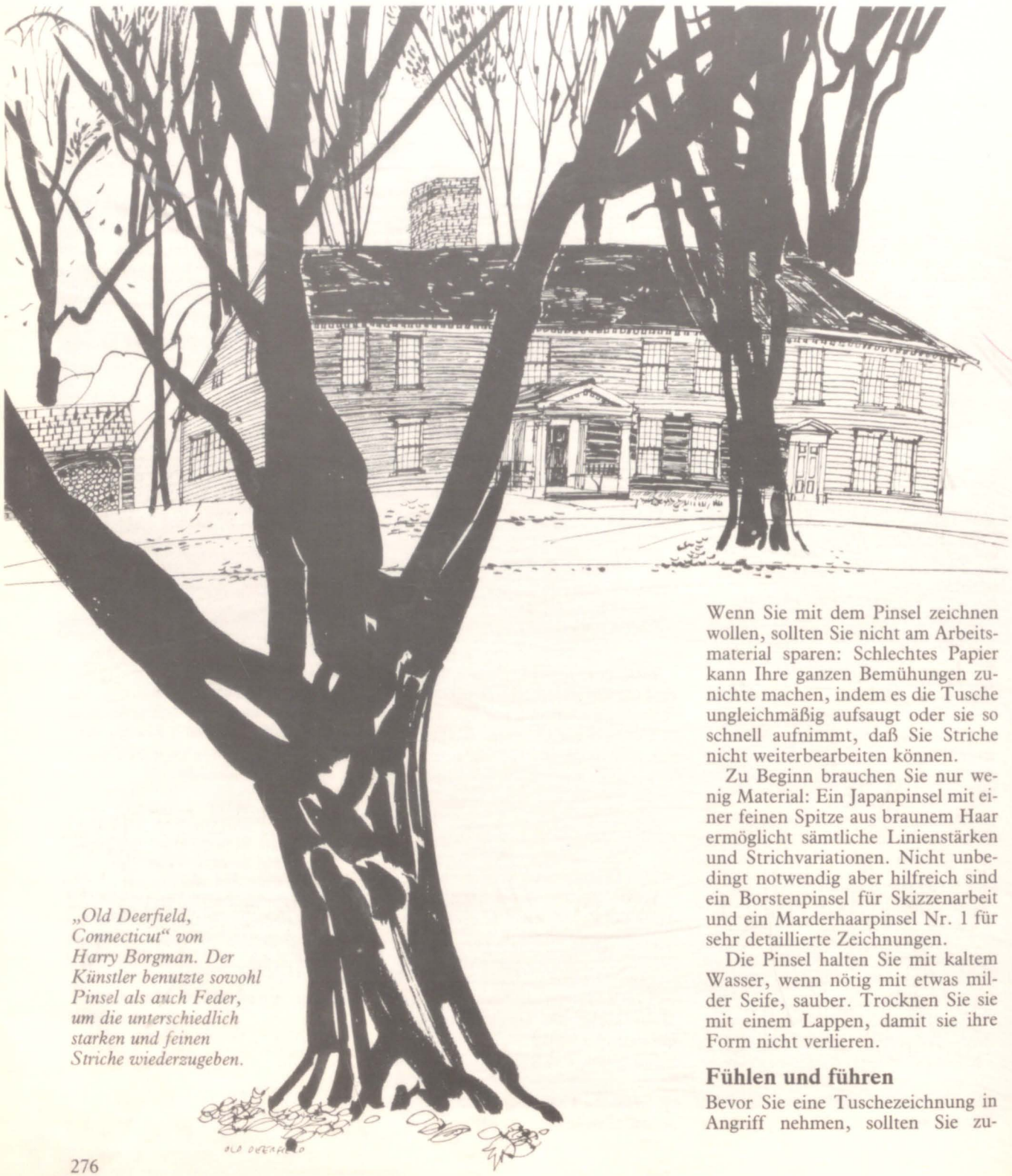
Eine wichtige Bedeutung kommt dabei den Grautönen zu: Selbst eine noch recht übersichtliche Szene wie die unserer Übung macht die Wichtigkeit der grauen Stifte deutlich. Für gedämpfte oder abgeschattete Töne legen Sie einfach ein Grau über die Farboberfläche, die Sie als Schatten malen wollen. Die transparente Markerfarbe dämpft die ursprüngliche Farbe, ohne sie dabei zu „erdrücken".

WAS SIE BRAUCHEN

- Zeichenpappe von mittlerer Oberfläche, 20 cm x 25 cm.
- Marker in den Schattierungen: Warmgrau, hell; gelber Fleischton; Kaltgrau, hell; Kaltgrau, mittel; Sandton, dunkel; Olivgrün; Erdgrün; Kaltgrau, dunkel; Dunkelgrau; Hellblau; Eisblau. Falls Sie beim Kauf der Marker auf andere Farbnamen treffen, vergleichen Sie die Töne mit den Farbabbildungen im Heft.

Die Kraft der Linie

Pinsel und Tusche fordern zu einer flotten, direkten Arbeitsweise heraus. Schwungvolle Linien sind für Zeichnungen in dieser Technik charakteristisch.



„Old Deerfield, Connecticut" von Harry Borgman. Der Künstler benutzte sowohl Pinsel als auch Feder, um die unterschiedlich starken und feinen Striche wiederzugeben.

Wenn Sie mit dem Pinsel zeichnen wollen, sollten Sie nicht am Arbeitsmaterial sparen: Schlechtes Papier kann Ihre ganzen Bemühungen zunichte machen, indem es die Tusche ungleichmäßig aufsaugt oder sie so schnell aufnimmt, daß Sie Striche nicht weiterbearbeiten können.

Zu Beginn brauchen Sie nur wenig Material: Ein Japanpinsel mit einer feinen Spitze aus braunem Haar ermöglicht sämtliche Linienstärken und Strichvariationen. Nicht unbedingt notwendig aber hilfreich sind ein Borstenpinsel für Skizzenarbeit und ein Marderhaarpinsel Nr. 1 für sehr detaillierte Zeichnungen.

Die Pinsel halten Sie mit kaltem Wasser, wenn nötig mit etwas milder Seife, sauber. Trocknen Sie sie mit einem Lappen, damit sie ihre Form nicht verlieren.

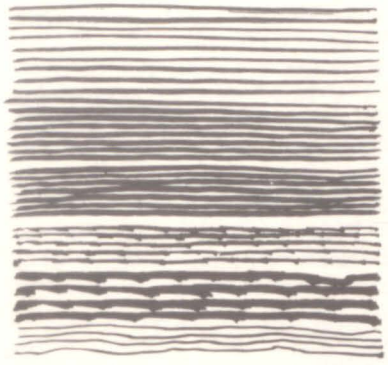
Fühlen und führen

Bevor Sie eine Tuschezeichnung in Angriff nehmen, sollten Sie zu-

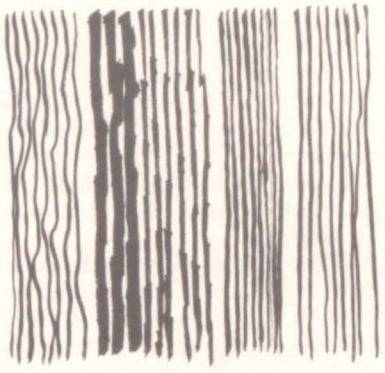
nächst mit einigen kleinen Übungen ein Gefühl für den Umgang mit dem Pinsel entwickeln. Versuchen Sie dabei nicht, konkrete Formen zu zeichnen – lassen Sie sich vielmehr auf die Schwünge, Kleckse und Linien ein, die wie natürlich aus der Bewegung entstehen. So entwickeln Sie rasch ein Gespür dafür, wie Sie schon mit leichten Druckveränderungen und unterschiedlichen Winkelhaltungen des Pinsels verschiedene Effekte hervorrufen. Mit diesen Erfahrungen sollten Sie sich dem wichtigsten Aspekt der Pinseltuschzeichnung zuwenden: der Kontrolle über den Pinsel.

Damit Sie lernen, Ihr Zeichengerät sicher zu beherrschen, bietet es sich an, die unterschiedlichen Linienstilarten (A–I) einmal nachzuzeichnen. Die quadratische Form der Übungsfelder dient nicht allein der Übersichtlichkeit: Wenn Sie sie übernehmen, üben Sie gleichzeitig, Linien präzise und gezielt in eine vorgegebene Form zu zeichnen.

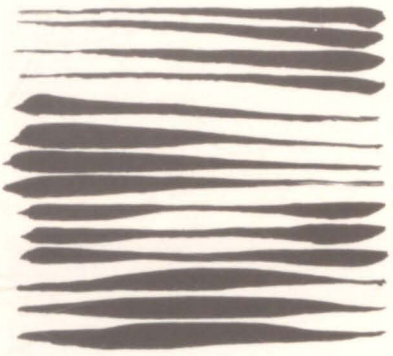
Verschiedene Stilarten rufen völlig verschiedene Wirkungen hervor, und mit dem Abstand der Striche läßt sich der Tonwert subtil verändern. Der besondere Reiz einer Pinselzeichnung liegt – ähnlich wie bei einer Federzeichnung – im vielfältigen Zusammenspiel von Linienbreite und Linienverdichtungen.



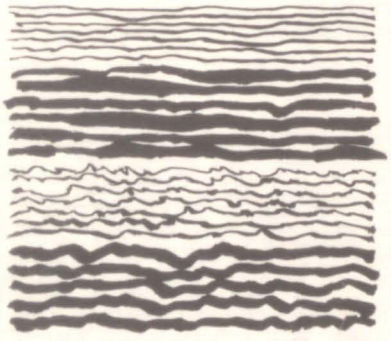
A: Waagerechte Linien, mit leicht variierendem Pinseldruck gezogen



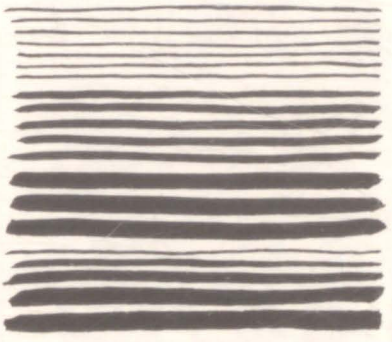
B: Senkrechte Linien mit leichten Druckvariationen



C: Linien mit extremem Wechsel des Pinseldrucks

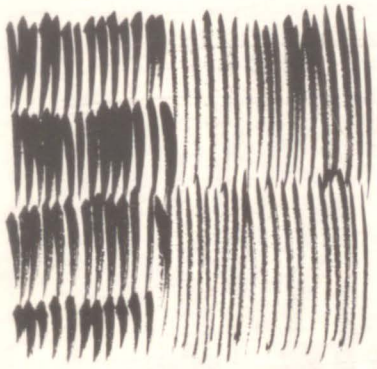


D: Linien mit einer „nervösen" Bewegung und unterschiedlichem Druck



E: Linien mit zunehmendem Druck auf die Pinselspitze parallel untereinander gesetzt

F: Schnell gezeichnete, unterschiedlich dicke Linien verschiedener Richtung



G: Aufstupfende Striche mit unterschiedlichem Druck

H: Gekurvte Linien, langsam mit leichten Druckvariationen gezeichnet

I: Schnell gezeichnete, kurvige Linien ähnlicher Dicke

Technisch versiert

Um die Vielfalt der Pinseltechniken zu demonstrieren, hat Harry Borgman ein Motiv in verschiedenen Stilarten ausgeführt.

A. Lockeres Zeichnen: Der Künstler zeichnete seine erste Version mit einem Pinsel Nr. 2 auf Bristolkarton. Die glatte Papierfläche bietet dem Pinsel wenig Widerstand und erlaubt große Freiheit bei der Linienführung. Die Linie trägt hierbei die Kraft des Ausdrucks.

B. Licht und Schatten: Mit einem Pinsel läßt sich eine Vielzahl von Strukturen und Schattierungen schaffen, die in ihrer Lebhaftigkeit einer Federzeichnung in nichts nachstehen.

C. Trockener Pinsel: Zeichnungen, in denen die Trockenpinseltechnik überwiegt, haben oft einen unverwechselbaren, weichen Charakter. Mit nur wenig Tusche im Pinsel und leichten Bewegungen erzeugt man auf verschieden strukturierten und gekörnten Papieren sehr abwechslungsreiche Effekte.

D. Borstenpinsel: Obwohl es recht schwierig ist, feine Linien mit dem Borstenpinsel zu zeichnen, erzielt man mit diesem Werkzeug sehr reizvolle Wirkungen. Borstenpinsel werden hauptsächlich für die Ölmalerei benutzt. Die Zeichnung ähnelt daher Skizzen, wie man sie als Vorzeichnung auf der Leinwand malt.

E. Stark saugfähiges Papier: Löschpapier ist ein interessanter Untergrund für Pinsel und Tusche: Da die Tusche sofort einzieht, kann nichts korrigiert oder überarbeitet werden. Das Resultat wirkt frisch. Einige Linien hat der Künstler sehr kräftig akzentuiert ausgeführt. Für diesen Effekt nimmt man mit dem Pinsel viel Tusche auf und läßt ihn verweilen, wo das Papier viel Tusche auffangen soll.

F. Dominante Schatten: Eine interessante Wirkung entsteht, wenn man Schattenflächen mit einem feinen, spitzen Pinsel bearbeitet. In Borgmans sechster Version wurde durch den trockenen Pinselstrich die weiche Materialbeschaffenheit der Kleider nachempfunden, wobei die kurzen, querlaufenden Striche den Falten Plastizität verleihen.

A: Lockeres Zeichnen

B: Licht und Schatten

C: Trockener Pinsel

D: Borstenpinsel

E: Saugfähiges Papier

F: Dominante Schatten

Übung: Straßencafé

In seiner Pinselzeichnung nutzt Harry Borgman die Steifheit des Borstenpinsels für eine kräftige, lebendige Strichführung. Feine Einzelheiten wiederzugeben ist mit dem Borstenpinsel fast unmöglich. Stattdessen muß man in eher impressionistischer Weise zeichnen.

1. und 2. Die Vorzeichnung

Um die genaue Plazierung der Hauptelemente dieser Komposition festzulegen, fertigte der Künstler zunächst eine Bleistiftskizze der Szene an. Mit Tusche und Pinsel setzte er nun die Umrisse der Straßenlaterne in die Mitte der Komposition und fügte, um feste Bezugspunkte zu haben, rechts einige Details sowie schwarze Tonflächen hinzu.

3. und 4. Hintergrunddetails

Die Gebäude können nun Schritt für Schritt vervollständigt werden. Hierbei verwandte Borgman große Sorgfalt darauf, die schwarzen Tonflächen in den verschiedenen Bildteilen ausgewogen zu verteilen. Wenn Sie das Bild auf den Kopf stellen, können Sie die Balance der Tonwerte besser beurteilen.

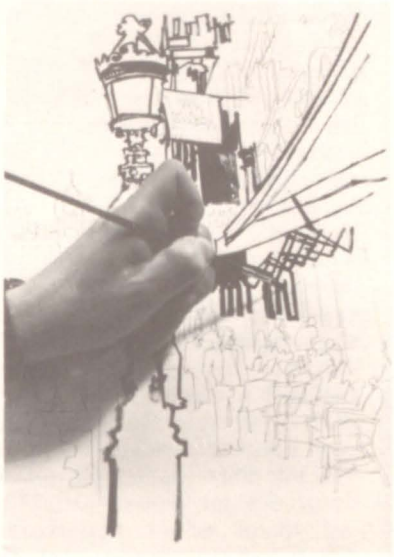
5. und 6. Vordergrunddetails

Nachdem der Hintergrund fertiggestellt ist, zeichnen Sie die Menschen und Tische im Vordergrund im selben frischen Stil. Sie können nach Belieben weitere schwarze Akzente setzen. Achten Sie dabei darauf, wie diese Volltonflächen den graphischen Rhythmus der Zeichnung bestimmen und sie dadurch interessanter machen.

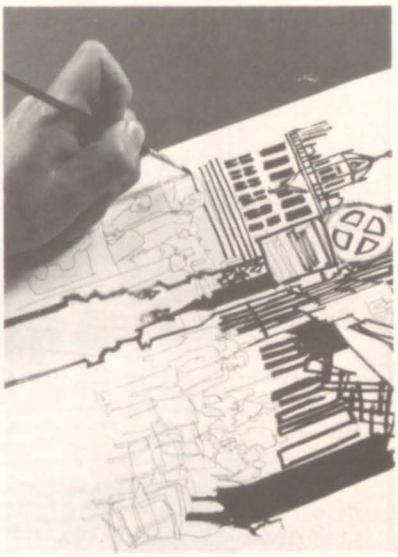
Obwohl die Zeichnung „nach Plan" aufgebaut wurde, strahlt sie doch eine skizzenhafte, impressionistische Qualität aus: Die scheinbar flüchtigen Formen und Linien deuten die wichtigsten Bildelemente nur an und lassen der Phantasie des Betrachters freien Lauf. Die Vorzüge des Mediums wurden gut genutzt.

WAS SIE BRAUCHEN
- Mittelstarken Bristolkarton
- Einen 2B-Bleistift
- Borstenpinsel
- Schwarze Chinatusche

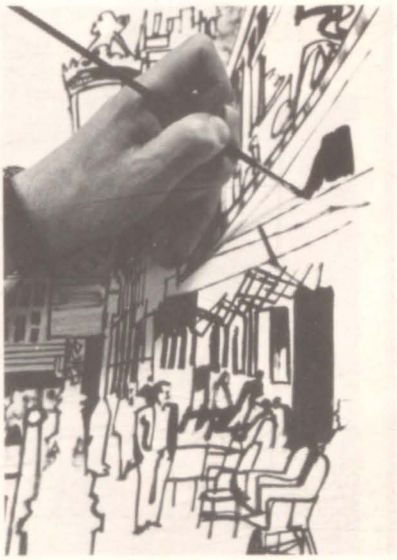
1

2


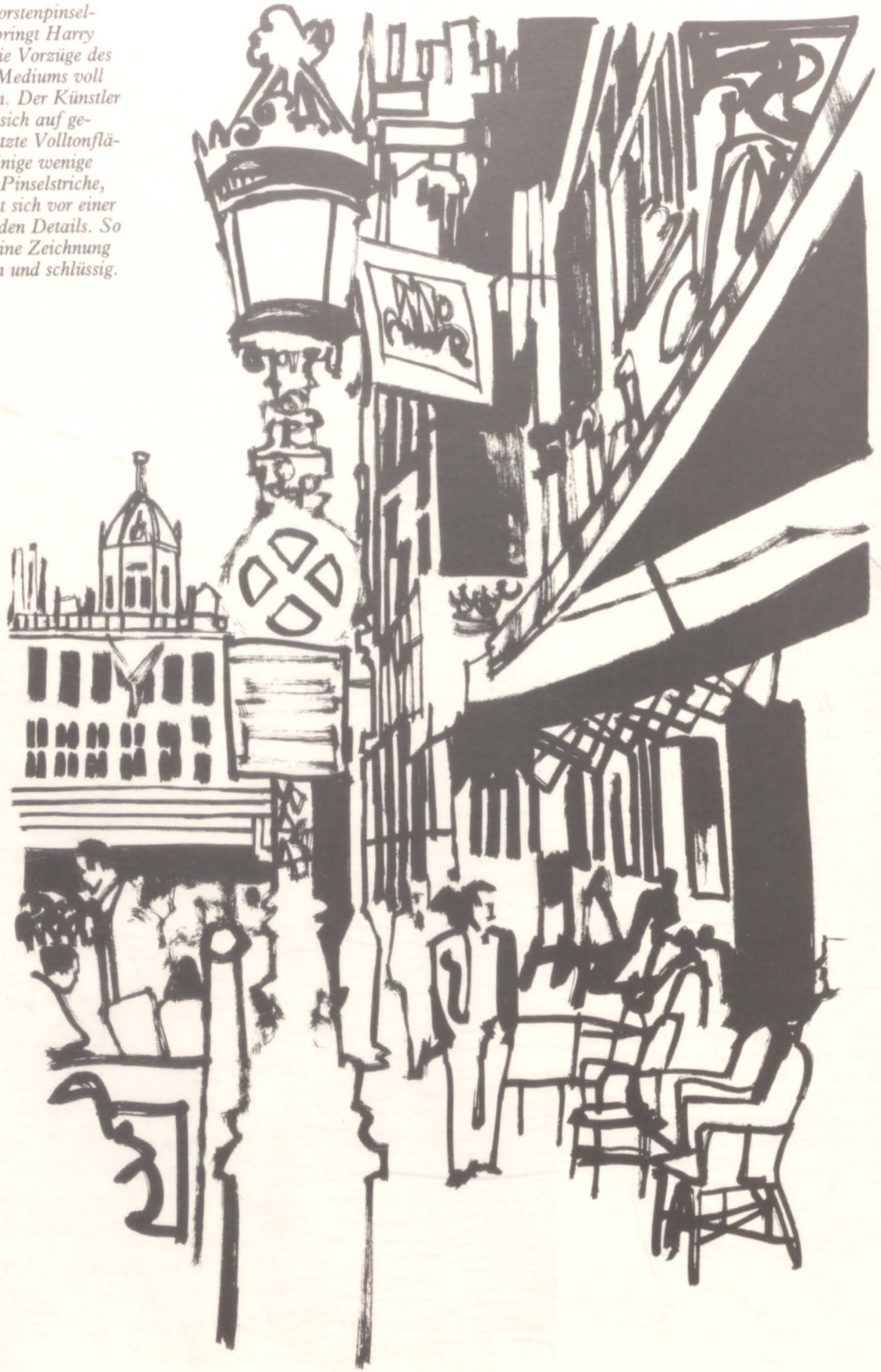
3

4


5

6


In seiner Borstenpinselzeichnung bringt Harry Borgman die Vorzüge des gewählten Mediums voll zum Tragen. Der Künstler beschränkt sich auf geschickt gesetzte Volltonflächen und einige wenige „trockene" Pinselstriche, und er hütet sich vor einer Akribie in den Details. So erscheint seine Zeichnung ausgewogen und schlüssig.



Acryl-Malmittel und Pinsel

Es gibt eine ganze Reihe unterschiedlicher Malmittel, durch deren Hinzufügen die Eigenschaften der Farbe geringfügig oder auch drastisch verändert werden können. Durch den Einsatz entsprechender Pinsel kann man diese Eigenschaften noch verstärken.

Wodurch unterscheiden sich die verschiedenen Malmittel?
Malmittel, glänzend wird der Farbe hinzugefügt, um sie zu verdünnen, so daß sie transparenter und dünnflüssiger wird. So ist das Übereinanderlegen von dünnen, weichfließenden Farbschichten möglich. Obwohl es milchig und durchscheinend aussieht, trocknet es klar und glänzend.
Malmittel, matt dient im Prinzip dem gleichen Zweck, es trocknet jedoch die Farben zu einer matten Oberfläche.
Verschiedene namhafte Hersteller bieten ein **Universalmalmittel** für Acrylfarben an, das vielfach geeignet ist.
Gel, gelegentlich auch „Strukturpaste" genannt, verdickt die Konsistenz der Farbe. Mit ihr läßt sich die Farbe für satte, cremige Pinselstriche und pastose Effekte einstellen. Wie Malmittel ist es anfangs milchig durchscheinend, trocknet aber klar und verändert nicht die Farbtöne.
Modellierpaste ist noch um einiges dicker als Gel. Sie enthält einen Zusatz, z. B. Marmorstaub, durch den sie eine kitt- oder tonähnliche Konsistenz erhält. Mit Modellierpaste kann man einen kräftig strukturierten Untergrund oder eine abwechslungsreiche Oberflächenstruktur erzielen. Wenn Sie die Modellierpaste etwas geschmeidiger einstellen möchten, sollten Sie mit einem Zusatz von etwas Malmittel experimentieren.
Trocknungsverzögerer ist ein durchscheinendes Gel, das Farben zugesetzt wird, um ihre Trocknungsgeschwindigkeit zu verringern, ohne dabei ihre Konsistenz zu verändern. Je nach hinzugefügter Menge können Sie durch das Verzögerungsmittel die Trocknungszeit auf einen ganzen Tag ausdehnen, wodurch sich die Farben dann eher wie Ölfarben verhalten. Beachten Sie aber, daß Sie nicht zu viel Verzögerungsmittel beimischen:

Bei Erdfarben (Siena, Umbra und Ocker) sollte das Verhältnis ein Teil Verzögerungsmittel auf sechs Teile Farbe nicht überschreiten; bei den übrigen Farbtönen sollte man das Verhältnis von einem Teil Verzögerer auf drei Teile Farbe einhalten.

Wie mischt man die Malmittel mit der Farbe?
Geben Sie zuerst etwas Farbe auf die Palette. Fügen Sie dann das Malmittel hinzu und gegebenenfalls auch Wasser, wenn Sie die Farbkonsistenz dünner wünschen. Mischen Sie dann alles mit einem Pinsel und verarbeiten Sie es sofort.

Wie kann man Acrylfarbe verdünnen, ohne den Charakter der getrockneten Farbe zu verändern?
Das naheliegendste Verdünnungsmittel bei Acryl ist stets einfaches Wasser. So verdünnt trocknet Acrylfarbe mit der charakteristisch matten Oberfläche, wie sie auch bei der Verwendung von Acrylmalmittel universal oder matt erhalten bleibt.

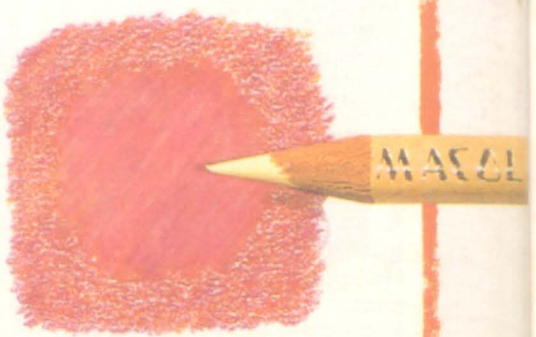
Welche Pinsel sind für Acryl besonders geeignet?
Im Prinzip können Sie Pinsel aller Arten und Größen, wie man sie auch für die Ölmalerei benutzt, verwenden. Für kräftigere Striche und für große Flächen sollten Sie Borstenpinsel benutzen. Für feineres Arbeiten verwenden Sie besser nicht die teuren Marderhaarpinsel, die durch verkrustende Farbe leicht beschädigt werden. Acrylfarbe kann schon innerhalb weniger Minuten steinhart werden. Sie sollten daher die billigeren Pinsel mit Rinder- oder Nylonhaar vorziehen.

Kann man farbverkrustete Pinsel noch retten?
Weichen Sie die Pinsel etwa zwölf Stunden lang in Methylalkohol oder einem Universal-Pinselreiniger ein. Danach müßte es möglich sein, die aufgeweichte Farbkruste mit den Fingern vorsichtig abzustreifen. Waschen Sie die Pinsel anschließend in einer milden, warmen Seifenlauge. Achten Sie darauf, Ihre Pinsel auf jeden Fall mit Wasser anzufeuchten, bevor Sie sie in Acrylfarbe tauchen. Andernfalls haftet die Farbe an den trockenen Borsten und bildet nach und nach einen Überzug, der sie allmählich zerstört.

Die vielfältigen Möglichkeiten von Acrylfarben können Sie durch den Einsatz verschiedenster Malmittel noch weiter ausbauen.

Vorschau auf Heft 11

Wenn Sie in einem **AQUARELL** Wasser als Farbe nutzen, schaffen Sie eindrucksvolle Strukturen – wie in unserer Übung „Winterlicher See".



Verleihen Sie Ihren **BUNTSTIFT**-Arbeiten Glanz! Sie gewinnen so einen überraschenden Charakter.

SEHEN UND VERSTEHEN räumt auf mit Problemen beim Zeichnen der menschlichen Figur. Das Wissen um die richtigen Proportionen und den Körperbau ist für Künstler von enormer Wichtigkeit, um Gesten und Posen auf natürliche Weise den treffenden Ausdruck zu verleihen.

Der „trockene Pinsel" gibt Ihnen für das Medium **TUSCHE** faszinierende Möglichkeiten an die Hand, die Sie an einer Landschaft auch gleich üben können. Für Mary Sweet ist Acryl das ideale Mittel, um Landschaften modernen Stils zu schaffen. **IM ATELIER** schauen wir ihr beim kreativen Umgang mit der Farbe zu.

Damit Ihre Portraits in **ÖL** gelingen, ist es wichtig, die richtigen Töne für Teint und Haare zu treffen. Wir zeigen Ihnen passende Mischungen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 11

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 11

BUNTSTIFT

Ein glänzendes Ergebnis 281
Übung: Zu neuem Glanz gebracht 284

SEHEN UND VERSTEHEN

Die Grundlagen des Aktzeichnens 286
Körperproportionen 288

AQUARELL

Wasser als Farbe 292
Übung: Verzauberter See 294

IM ATELIER

Mary Sweet 296

ÖLMALEREI

Hautnah portraitieren 298
Übung: Portrait eines Kindes 300

TUSCHE

Lebendige Strukturen 304
Übung: Felslandschaft 306

MATERIALKUNDE

Zeichenzubehör Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

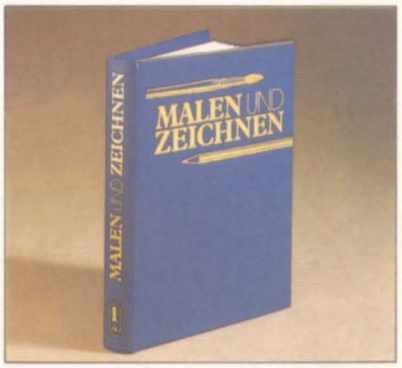
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 300–303 Marcos Blahove, Joe Singer; 281–285 Bet Borgeson; 286 Joseph Sheppard; 287, 298 Charles Reid; 292, 293 John Blockley; 294, 295 Zoltan Szabo; 296, 297 Elizabeth Leonard; 299 John Howard Sanden; 304 Henry C. Pitz, 305 Robert Beverly Hale; 306–308 Harry Borgman
Bildmaterial auf den Seiten 288–291 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Ein glänzendes Ergebnis

Von allen Effekten, die Sie mit Buntstiften erzielen können, hat der mit einem weißen Farbstift hervorgerufene Glanz wohl die überraschendste Wirkung. Er verleiht einem Bild Leuchtkraft.

Die Oberfläche einer Buntstiftzeichnung ist für gewöhnlich rauh – die Papierstruktur ist meist noch deutlich zu erkennen. Wenn man die Farbflächen jedoch mit einem weißen Farbstift „aufpoliert," kann man die Struktur schließen. So verleiht man einem Bild Leuchtkraft, wie sie sich durch keine andere Methode so einfach und wirkungsvoll der Überarbeitung erzielen läßt.

So wird's gemacht

Um eine Zeichnung aufzupolieren, führen Sie einfach einen weißen oder einen anderen hellgetönten, etwa cremefarbenen Stift mit starkem Druck über die Farbflächen, die Sie bearbeiten möchten. Die ursprünglichen Farbtöne verändern ihren Charakter, wenn Sie die Pigmente fest in das Papier einarbeiten, und es entsteht eine einheitlich schimmernde, Licht reflektierende Fläche.

Der Farbton, in dem eine aufpolierte Fläche erscheint, hängt sowohl vom Stift ab, mit dem Sie polieren, als auch vom Ton, in dem die Fläche ausgeführt ist. Immer wird die Fläche jedoch einen bezaubernden Glanz aufweisen, der an eine Glasur erinnert.

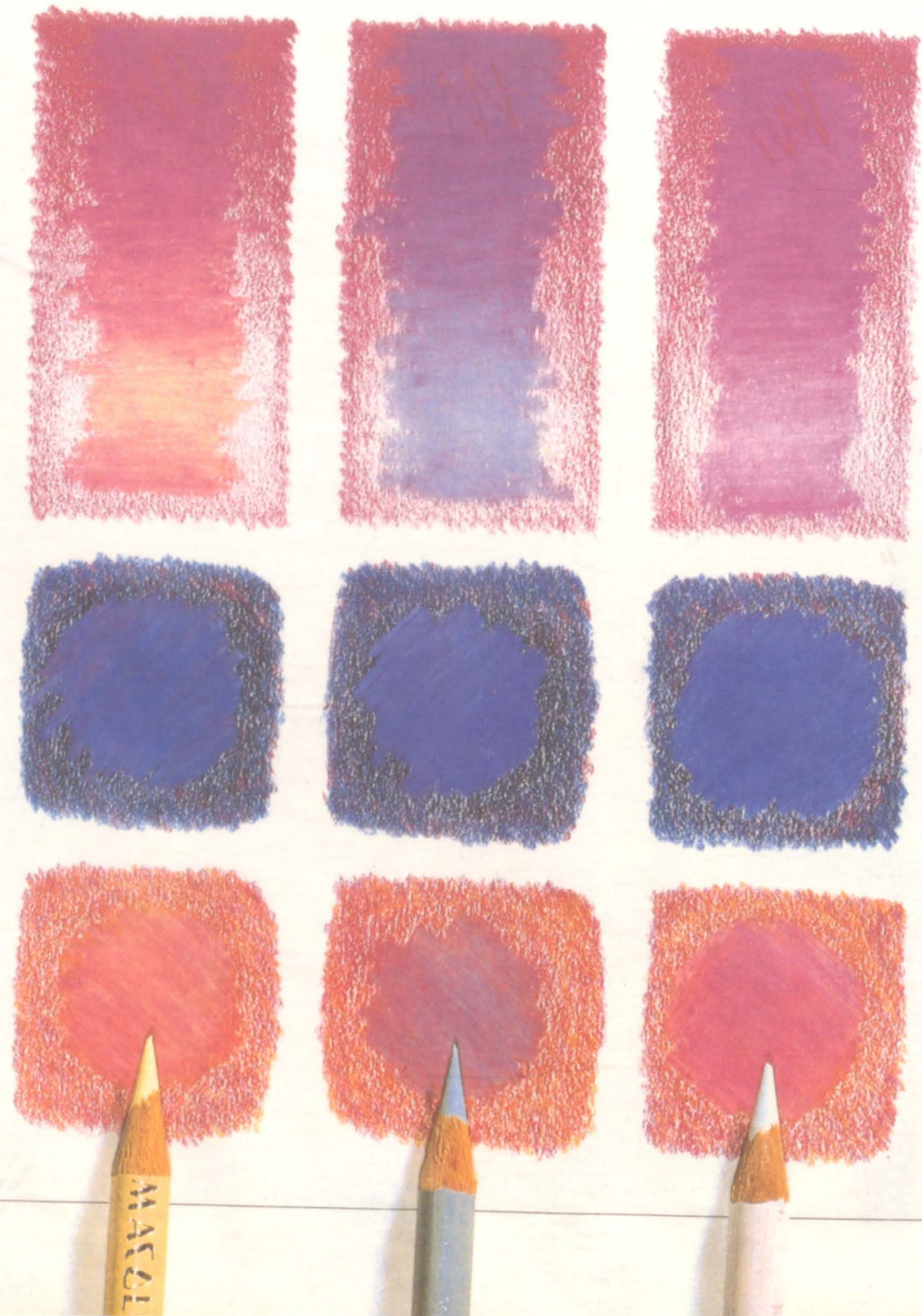
Es bleibt Ihnen dabei vollkommen überlassen, in welchem Stadium der Zeichnung Sie die „Politur" einsetzen wollen. Auch eignen sich Flächen in allen Farbtönen und Tonwerten gleichermaßen. Sie sollten lediglich bedenken, daß sich gleichmäßig schattierte Flächen leichter zum Glänzen bringen lassen als jene Bereiche eines Bildes, die sich aus lockeren Linienstrukturen zusammensetzen.

Die Wirkung des Aufpolierens kommt bei diesen beiden Versionen eines Stoffdruckmusters besonders deutlich heraus. Die rechte Zeichnung wurde mit einem weißen Farbstift gleichmäßig überarbeitet.

M. frdl. Gen. Bet Borgeson

KONTROLLIERTER GLANZ
Unsere Beispiele zeigen einige Möglichkeiten, die Ihnen das Aufpolieren verschiedener heller Töne bietet. Der untere Farbauftrag der Felder besteht aus einer einfachen Lage Karminrot (oben), einer Lage Karminrot über Blauviolett (Mitte) und einer Lage Orange auf karminrotem Untergrund. Die glänzenden Effekte sind mit cremefarbenem Stift, einem hellen, kalten Grau und mit Weiß entstanden.

In den Beispielen wird deutlich, daß sich die aus nur einem Ton und aus hellen Tönen bestehenden Proben stärker in ihrem Charakter verändern als dunkle Töne. Auch bewirken der graue und der cremefarbene Stift stärkere Farbvariationen als der weiße, weil sie mehr Pigmente enthalten – in diesem Falle Ocker und Schwarz – und stärkere Färbkraft besitzen.



Selbst schon polierte Flächen können noch weiter bearbeitet werden – wodurch sich noch zusätzliche interessante Anwendungen ergeben: So wirkt Buntstift auf einer fest aufgetragenen Fläche von Weiß besonders intensiv.

Um erste Erfahrungen mit dem Polieren zu sammeln, empfiehlt es sich, zunächst einige Farbfelder mit verschiedenen Buntstiften anzulegen. Glätten und polieren Sie sie mit Weiß so, daß in jedem Feld der Originalton und der bearbeitete miteinander verglichen werden können. Experimentieren Sie auch damit, verschiedene Buntstiftfarben zum Polieren eines Farbtons zu verwenden. Wenn Sie sich einmal in einer Ihrer Zeichnungen über den passenden Ton unsicher sind, können Sie diese Experimente bequem als Test einsetzen.

Experimentierfeld

Für weitergehende Tests, in denen Sie nicht nur eine Farbe, sondern die Wirkung von Farben zueinander ausprobieren können, ist ein Skizzenblock am besten geeignet. Oft lohnt es sich, eine Zeichnung zunächst in kleinem Maßstab und verschiedenen Farbkombinationen auszuführen und dabei die Wirkung verschiedener Glanzeffekte zu studieren, bevor man die endgültige Zeichnung beginnt.

Die Skizzen von Bet Borgeson behandeln allesamt dasselbe Thema: Eine schwarze Katze sieht den Betrachter über die Schulter an. Verschiedene Farben betonen das Motiv jedoch völlig unterschiedlich.

In der großen Skizze oben rechts sind die Konturen flächig mit Farbe ausgemalt, ganz wie in einem Malbuch für Kinder. Der Künstlerin kam es hier vor allem auf eine erste Festlegung der Hell-Dunkel-Kontraste an. In den kleineren Skizzen versuchte sie daraufhin, die lebhafte Wirkung zu erzeugen, die durch viele ineinandergemalte Farben hervorgebracht wird. Im Bild ganz links beschränkte sie sich ausschließlich auf Komplementärfarben. Die zweite Skizze ist der Versuch einer Kombination ausschließlich warmer Töne. Die Stimmung von Einsamkeit, der die Künstlerin mit ihrem Motiv Ausdruck verleihen wollte, kommt jedoch am besten in der dritten Skizze zur Geltung, die aus kalten Tönen komponiert ist.

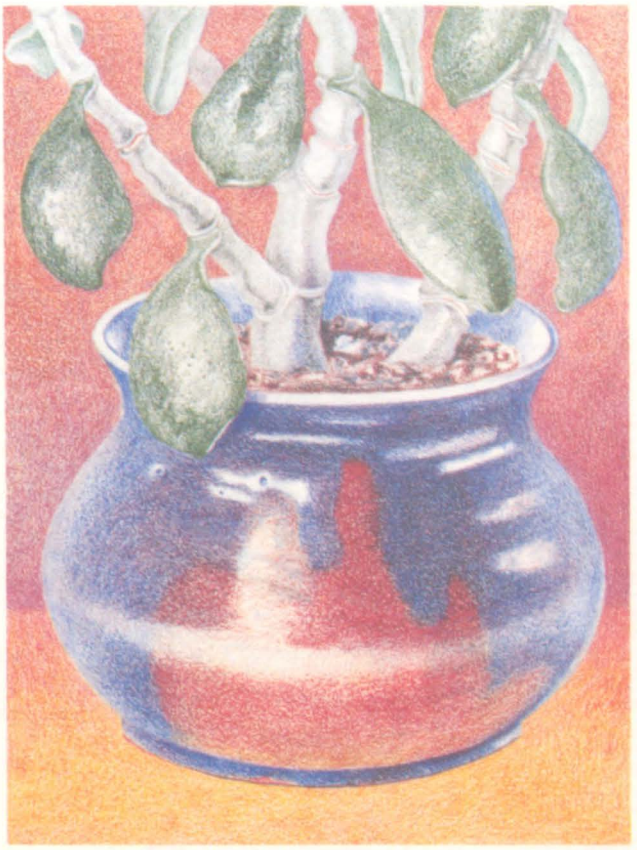
In ihren Farbstudien vermerkte Bet Borgeson sorgfältig die Nummern der verwandten Farbstifte, um auch noch für spätere Werke Nutzen aus den Skizzen ziehen zu können.

Tip

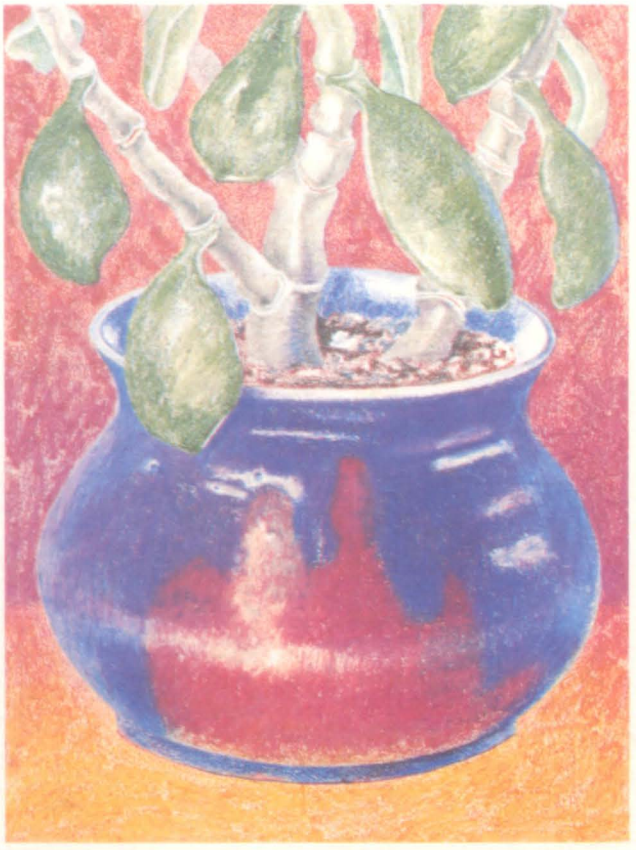
NÜTZLICHES FIXIERMITTEL

Fixiermittel kann ein nützliches Mittel sein, um den Glanz Ihres Bildes zu kontrollieren. Sollte sich herausstellen, daß Ihr Werk mehr Glanz ausstrahlt, als dem Motiv guttut, können Sie Fixiermittel einsetzen. Es verändert die Oberflächenstruktur so, daß es ihre spiegelnde Wirkung dämpft.

1



2



3

Übung: Zu neuem Glanz gebracht

Zwar ist es eigentlich recht einfach, glänzende Effekte mit Buntstiften zu erzielen – doch die Möglichkeiten, die das Aufpolieren bietet, sind so vielfältig, daß sich Übung auf jeden Fall auszahlen dürfte.

In ihrer Buntstiftzeichnung richtete Bet Borgeson ihr besonderes Augenmerk auf die Ausgestaltung des Keramiktopfes. Zunächst legte die Künstlerin ihr Bild in den Grundzügen fest, bevor sie sich mit den Glanzeffekten befaßte: Mit einem Bleistift skizzierte sie zunächst die Umrisse und einige interessante Strukturen auf dem Gefäß. Um nicht durch zu komplizierte Farbgebung vom Glanzeffekt abzulenken, beschränkte sich die Künstlerin auf die Verwendung der Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie deren Mischungen zu Orange, Violett und Grün. Weiße Flächen, die Glanzlichter darstellen, ließ die Künstlerin frei, die übrige Topfoberfläche färbte sie nur zart ein, weil sie noch weitere Farbaufträge plante. Ebenso wurden die Blätter der Pflanze vorbereitet. In drei Schritten kann dem Bild nun Glanz verliehen werden.

1. Zusätzliche Schichten

Weil sich durch die Überarbeitung mit Weiß nichts am inneren Aufbau der Zeichnung ändert, müssen sämtliche Farben vor der Politur intensiv und ausgewogen gestaltet sein. Die plastische Form sollte vollständig entwickelt sein, sonst fehlt es der Zeichnung unter der glänzenden Oberfläche später an Räumlichkeit. Zusätzliche Farbschichten werden vorsichtig und gleichmäßig auf die erste Schicht aufgetragen.

2. Mit Weiß überarbeiten

Bet Borgeson widmete sich zunächst dem Keramiktopf. Ohne Rücksichtnahme auf Schattierungen und Farbgrenzen wird gleichmäßig Weiß über die gesamte Fläche gelegt. Die Blätter werden in den dunklen und mittleren Tönen zum Glänzen gebracht. Der Glanzauftrag auf Tisch und Hintergrund ist, um den Topf hervortreten zu lassen, punktuell mit wenig Druck ausgeführt und so sehr dezent gehalten.

Eine Besonderheit beim Aufpolieren liegt darin, daß sich die Farben zu einer einheitlichen Wirkung zusammenziehen. Soll diese Technik als letzter Schritt zum Einsatz kommen, empfiehlt es sich, die Farbtöne vorher ausreichend dunkel anzulegen. Wenn man das Bild jedoch noch weiter bearbeiten möchte, kann man Töne wieder auffrischen und dem Bild so zu kräftigeren Farb- oder Helldunkel-Kontrasten verhelfen.

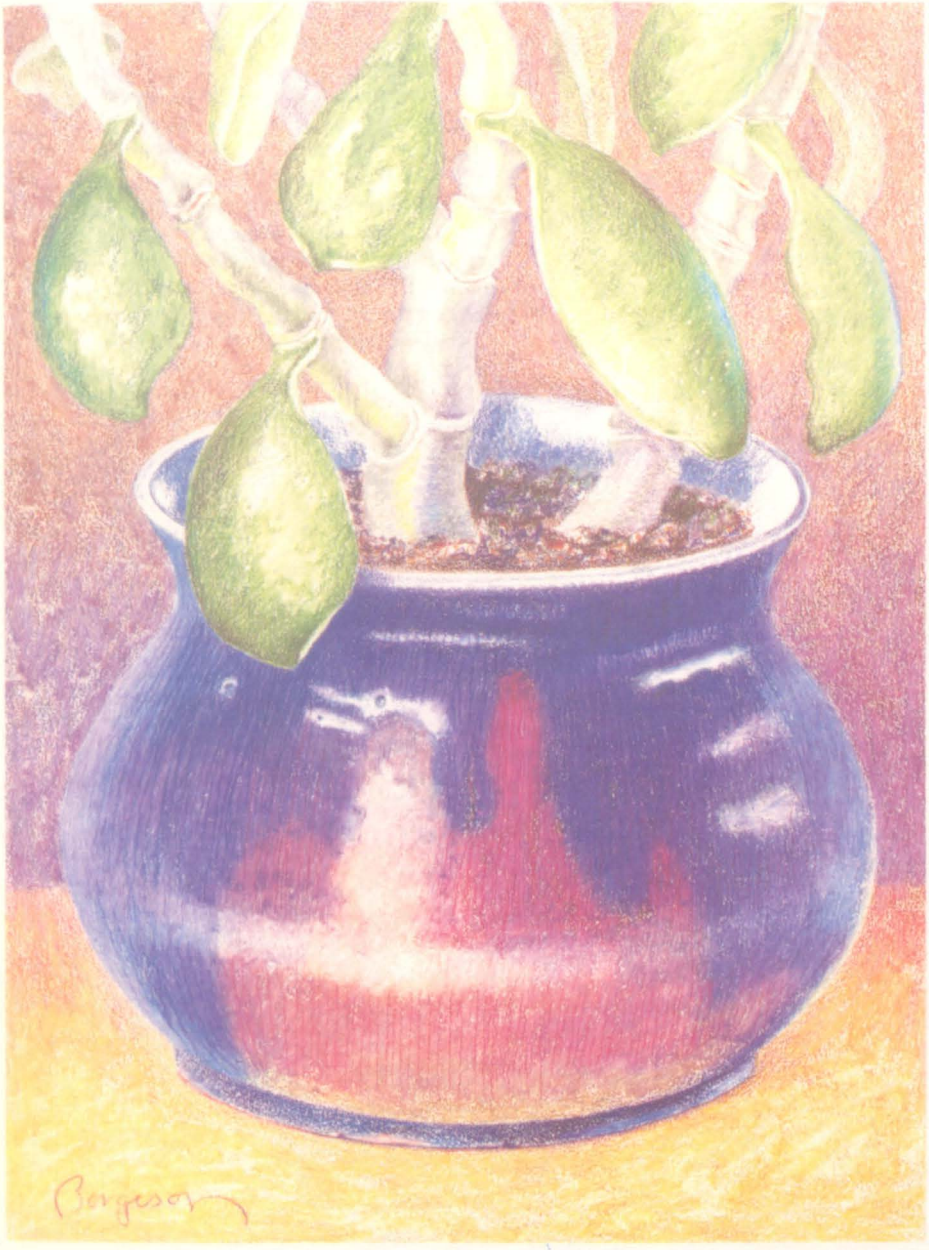
In unserem Beispiel hat Bet Borgeson deshalb einige der dunklen Töne des Topfes neu bestimmt. Die Blätter gewinnen dadurch an Ausdruck, daß ihre Farben leicht abgedämpft werden. Um den Stengel der Pflanze besser ins Bild zu integrieren, werden seine Kontraste abgeschwächt und zu helle Farben abgedunkelt.

3. Fixieren

Bet Borgeson widmete der Stimmigkeit der Kontraste besondere Sorgfalt. Durch vorsichtiges Aufhellen mit einem Knetgummi wird die Fläche des Tisches in den Vordergrund gerückt. Die Blumenerde gewinnt durch wohlüberlegte Farbgebung

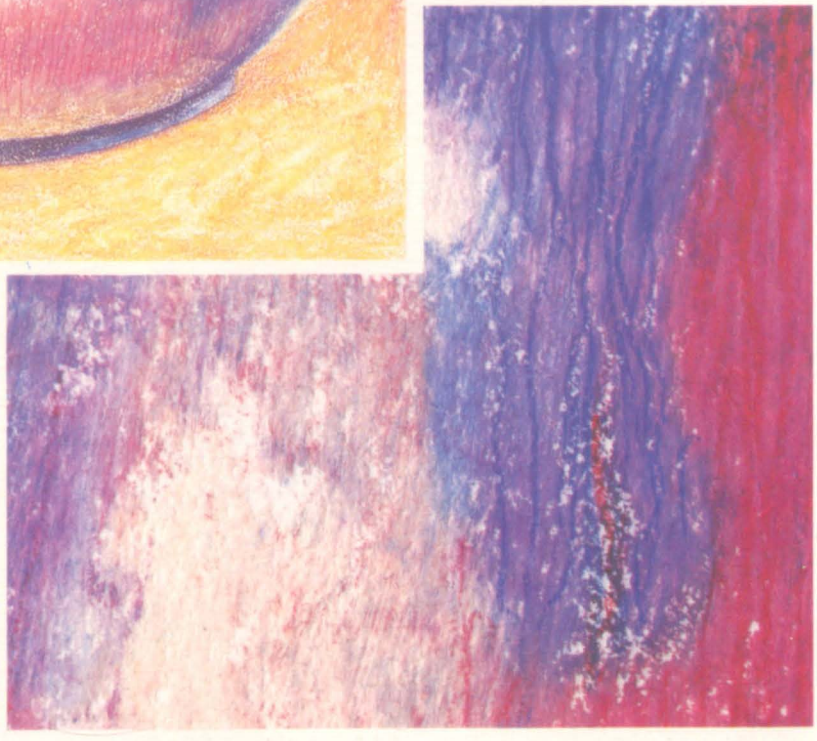
M. frdl. Gen. Bet Borgeson

3



„Harmonie von Verlauf und Struktur" von Bet Borgeson, Buntstifte auf Papier, 16,8 cm x 22 cm.

Der vergrößerte Ausschnitt aus dem Keramiktopf verdeutlicht, daß die Künstlerin Linien mit Buntstift in die zuvor polierte Fläche eingearbeitet hat, um sie zu beleben und sie noch zu intensivieren.



M. frdl. Gen. Bet Borgeson

und detaillierte Ausgestaltung an Substanz. Die Blätter bekommen durch Hinzufügung einer Spur Rot Profil gegenüber dem Hintergrund.

An Stellen, an denen der Künstlerin der Glanzeffekt für die Wirkung des Bildes zu hervorstechend erschien, setzte sie Fixiermittel ein. Es wirkt ausgleichend, indem es Spiegelungen auf der Bildoberfläche dämpft.

Die verschiedenen Politurtechniken, die Bet Borgeson hier meisterlich kombiniert hat, bringen auch jede für sich interessante Effekte. Testen Sie sie einzeln für verschiedene Oberflächen.

Die Grundlagen des Aktzeichnens

Jede Pose, jede Geste des menschlichen Körpers stellt für den Künstler eine Herausforderung dar. Wenn Sie diese Herausforderung annehmen, haben Sie die Möglichkeit, Ihre Zeichentechnik enorm zu entwickeln.

Entscheidend für den Erfolg beim Figurenzeichnen ist es, die verschiedenen Teile des Körpers in ihren Proportionen richtig zu erfassen. Das ist leichter gesagt als getan. Denn in unserer Vorstellung gibt es „bedeutende" Körperteile, etwa den Kopf. Wir sind geneigt, sie größer zu zeichnen, als es ihnen im Verhältnis zu den übrigen Körperteilen zu-

„Stehende Figur im Sonnenlicht" von Charles Reid, Aquarell, 45 x 37,5 cm.

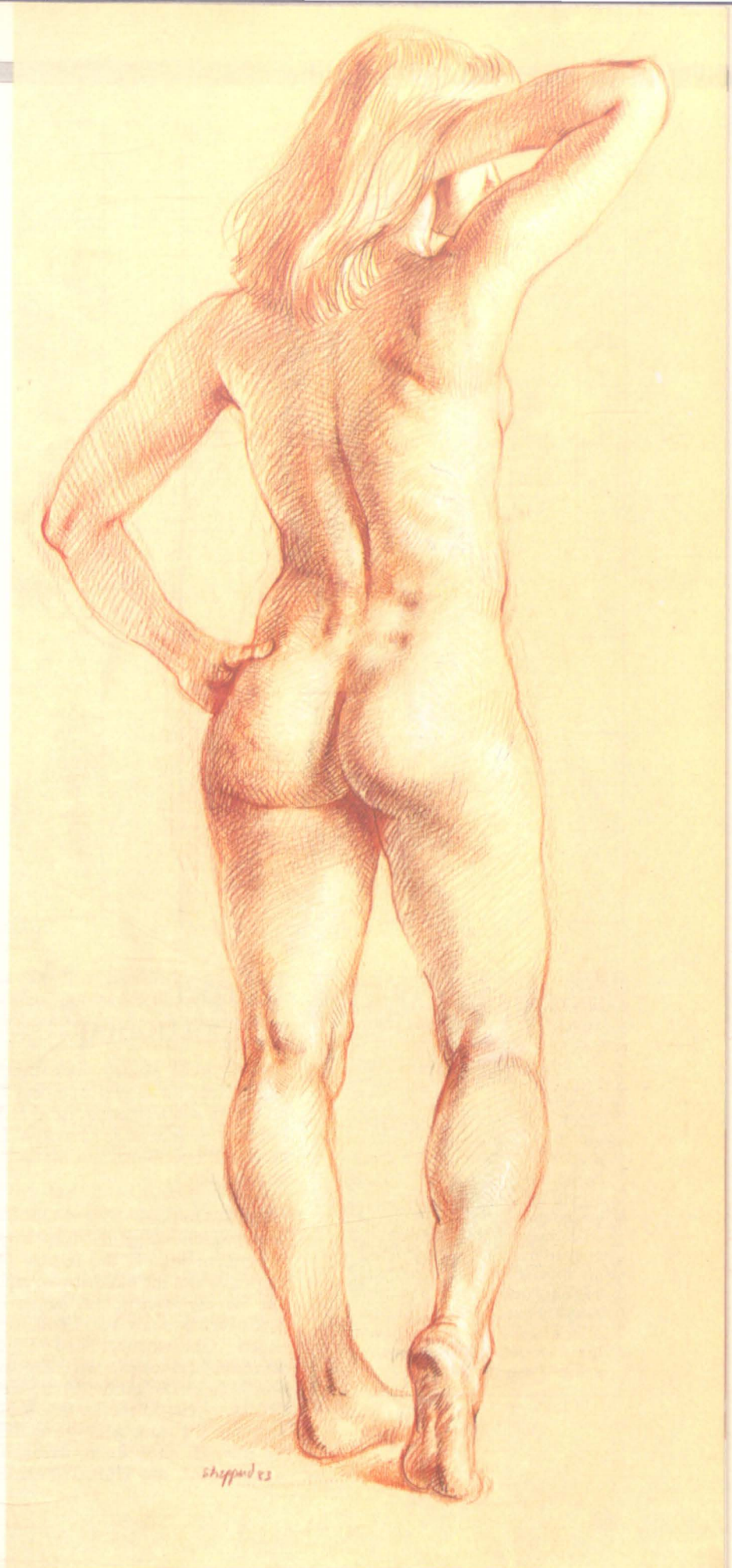
kommt. Sorgfältiges Maßnehmen hilft, solche Fehler zu vermeiden.

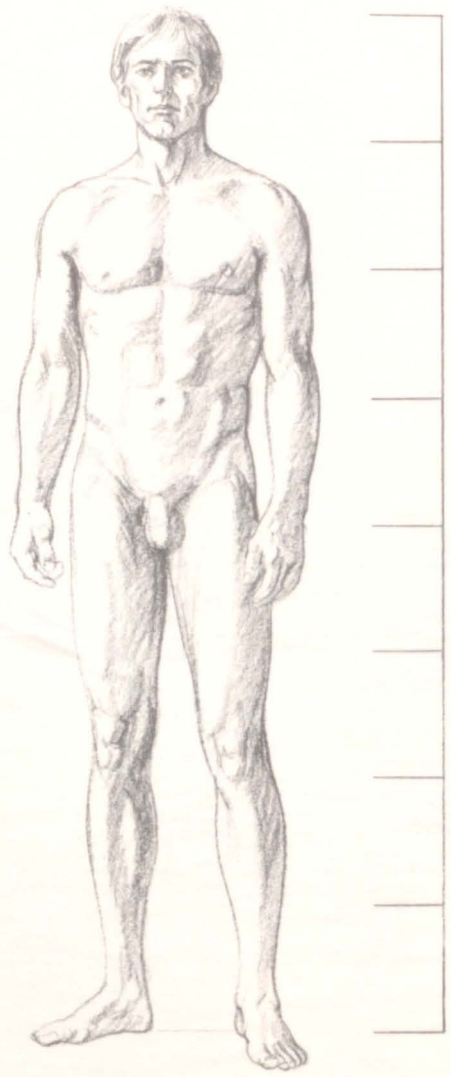
In der Renaissance entwickelte man den Typus der „idealen" Gesalt. Die Proportionen wurden in Kopfgrößen gemessen, und eine acht Kopf große Figur galt als besonders wohlproportioniert. Nun ist dieses Idealmaß keineswegs als unumstößliche Regel zu verstehen. Maler wie der Spanier El Greco schufen Gestalten von statuarischer Eleganz, indem sie sie übertrieben groß – bis zu zehn Köpfe messend – anlegten. Lebensecht und überzeugend wirkende Menschen malen Sie jedoch tatsächlich am besten, wenn Sie sich an einem Maß von sieben oder acht Köpfen orientieren.

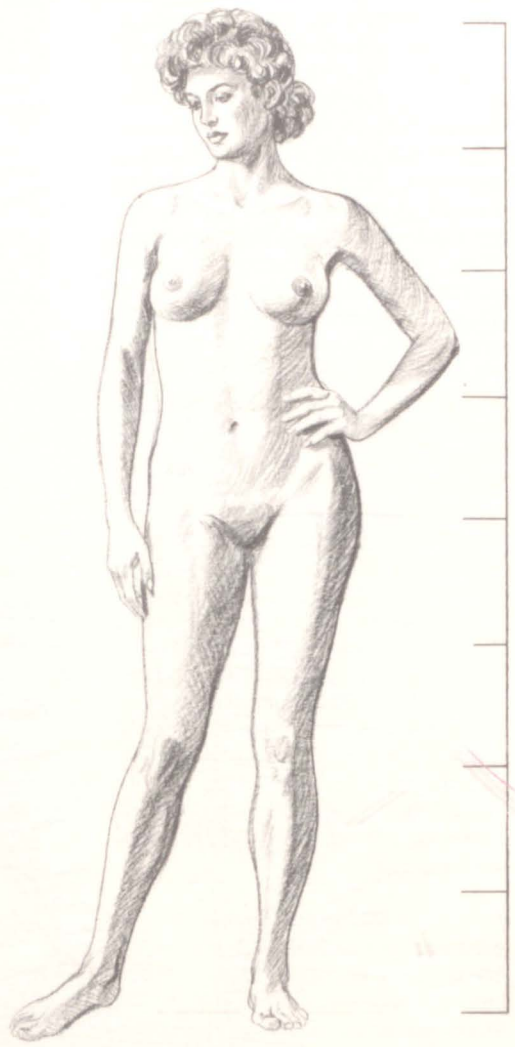
Eine wichtige Grundregel, die Sie beherzigen sollten, ist, daß der erwachsene Mensch nahezu stets dieselben Proportionen aufweist.

Unsere Beispiele verdeutlichen die Gültigkeit dieses Meßschlüssels. Das Aquarell von Charles Reid besitzt eine entspannte und eigenwillige Anmutung, während die Zeichnung rechts mehr dem strengen, anatomischen Stil der Renaissance entspricht. Dennoch haben beide Künstler dieselben Proportionsregeln angewandt.

In der Zeichnung von Joseph Sheppard und der zugehörigen Muskelstudie können Sie erkennen, daß die Muskulatur den menschlichen Körper in unterschiedlich ausgeformte Bereiche unterteilt.







EIN GUTER START
Sollten Sie erst wenige Erfahrungen im Figurenzeichnen haben, dann beschränken Sie sich am besten zunächst auf Ganzkörperskizzen von vorne, von hinten, von der Seite und schräg von vorn. Halten Sie mindestens drei Meter Abstand vom Modell, damit Sie nicht mit den aus der perspektivischen Verkürzung erwachsenden Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Beziehen Sie außerdem den Fußboden mit ein und achten Sie darauf, daß Sie die Füße korrekt positionieren. An ihrem Stand läßt sich ablesen, wie das Körpergewicht Ihres Modells abhängig von seiner Pose verteilt ist.

Körperproportionen

Obwohl jedes Modell seine Besonderheit hat, die es erst zu einem Individuum werden lassen, ist es recht hilfreich, sich beim Zeichnen an den idealen Proportionen des Menschen zu orientieren.

Vorderansicht

Wenn Sie die Regel der acht Köpfe anwenden, so mißt der Rumpf drei Köpfe. Wenn Sie ihn dritteln, erhalten Sie die Höhen, auf denen die Brustwarzen und der Bauchnabel liegen. Oberschenkel und Unterschenkel sind jeweils ungefähr zwei Köpfe lang. Die größte Breite weist der männliche Körper an den Schultern auf. Er mißt dort etwas mehr als zwei Köpfe. Beim weiblichen Körper sind die Hüften ausladender. Sie messen, wie die Schultern, knapp zwei Köpfe Breite.

Auch wenn Frauen im Durchschnitt kleiner sind als Männer, so sind die Proportionen von Bein- zu Rumpflänge bei beiden gleich. Auch die Position des Ellenbogens, er liegt etwas weniger als drei Köpfe unterhalb des Scheitels, stimmt bei beiden Geschlechtern überein. Die Handgelenke befinden sich bei ausgestrecktem Arm auf der Höhe des Hüftgelenks. Allerdings variieren diese Punkte, je nachdem, wie das Modell sein Gewicht auf die beiden Füße verlagert. Auf der Seite des Standbeins, das das Gewicht des Körpers trägt, fällt die Schulterpartie leicht ab; die Wirbelsäule ist ein wenig gekrümmt, so daß die Taille über dem Standbein gestaucht, über dem Spielbein gedehnt wird. Die Beinhaltung Ihres Modells bestimmt die gesamte Körperhaltung.

Seitenansicht

Grundsätzlich ändert sich an den Proportionen in der Seitenansicht nichts. Es sind jedoch einige andere Punkte, die nun ins Blickfeld des Betrachters rücken. Das untere Ende der Brustmuskulatur liegt auf einer Linie mit dem Bizeps auf halber Länge des Oberarms. Die untere Linie des Gesäßes befindet sich etwas mehr als vier Köpfe tief unterhalb des höchsten Körperpunktes und damit ein wenig tiefer als der Punkt, in dem sich die Schenkel treffen.

Weil das männliche Modell im Bild die Arme gebeugt hält, befinden sich die Ellenbogen nicht mehr in Höhe der Taille, sondern etwas weiter oberhalb. Die Füße wirken auf den ersten Blick vielleicht überproportional groß – sie messen aber von der Seite gesehen tatsächlich mehr als einen Kopf. Wenn Ihnen etwas nicht stimmig vorkommt, sollten Sie Ihre Eindrücke stets überprüfen, indem Sie mit Bleistift und ausgestrecktem Arm maßnehmen.

Die Länge der Arme beträgt etwa drei Köpfe, Ober- und Unterarm sind nahezu gleichlang. Besonders deutlich wird das am weiblichen Modell. Die Länge der ausgestreckten Hand mißt nicht ganz einen Kopf.

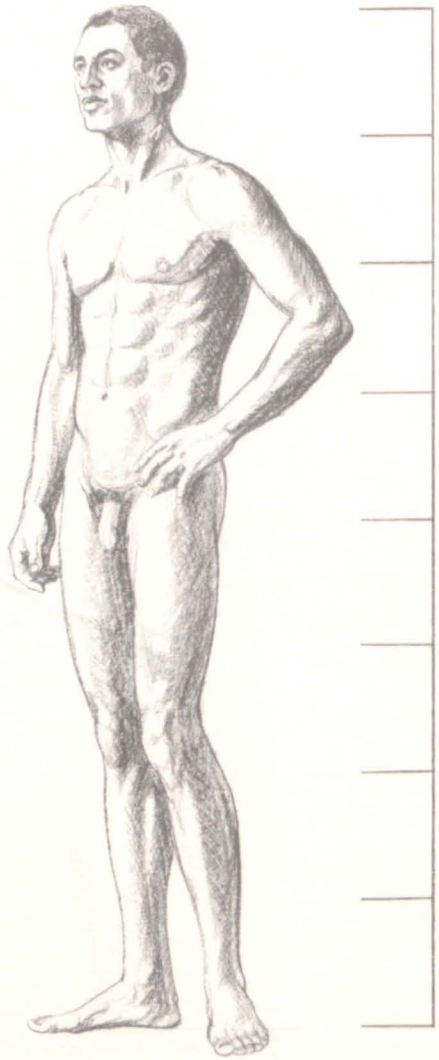
Bei der Ansicht von der Seite kommt die Biegung der Wirbelsäule in der Form eines doppelten „S" sehr schön zur Geltung. Bei einer aufrecht stehenden Figur befinden sich die Nackenbeuge und der hinterste Punkt der Taille in einer senkrechten Linie.

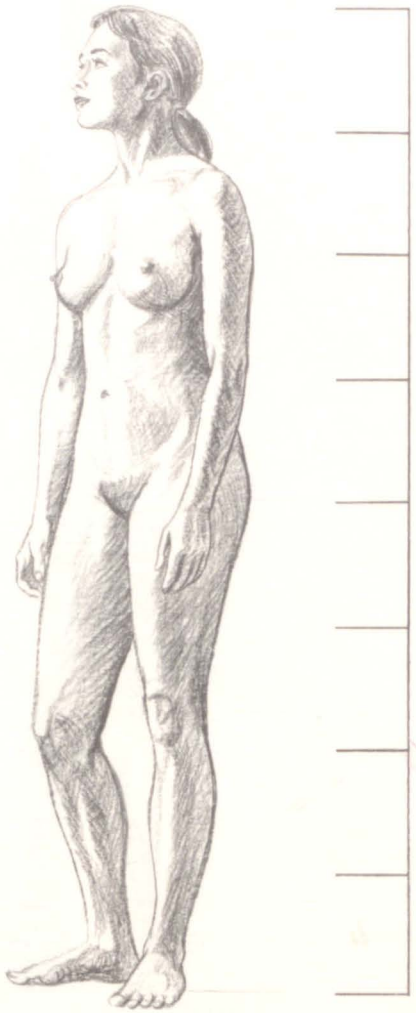
Die Seitenansicht eignet sich gut, um die Zusammenhänge zwischen der Beinhaltung und der Fußstellung zu studieren. Das Becken ist zum Spielbein hin schräg nach unten geneigt.

Tip

ARBEITEN SIE ZÜGIG

Gehen Sie forsch ans Werk! Sie kommen so nicht in Versuchung, sich in Details zu verlieren und den wichtigsten Punkt, das Gefühl für die Proportionen, zu vergessen. Nur so fangen Sie die Lebendigkeit und die Bewegungsspannung Ihres Modells ein. Setzen Sie sich ruhig ein Zeitlimit von wenigen Minuten, wenn Ihnen das eine Hilfe ist.





Tip

HÄNDE UND FÜSSE

Weil unsere Aufmerksamkeit meist auf Kopf und Rumpf einer Figur gerichtet ist, besteht immer die Gefahr, daß die Gliedmaßen zu klein gezeichnet werden. Vergleichen Sie einmal die Größe Ihrer Hände und Füße mit der Ihres Kopfes: Sie werden sicher überrascht sein.

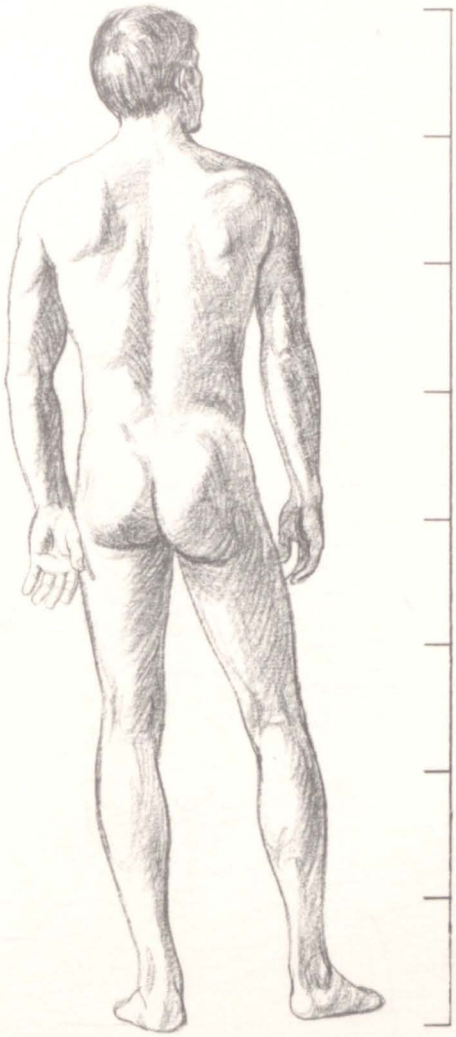
Dreiviertelansicht

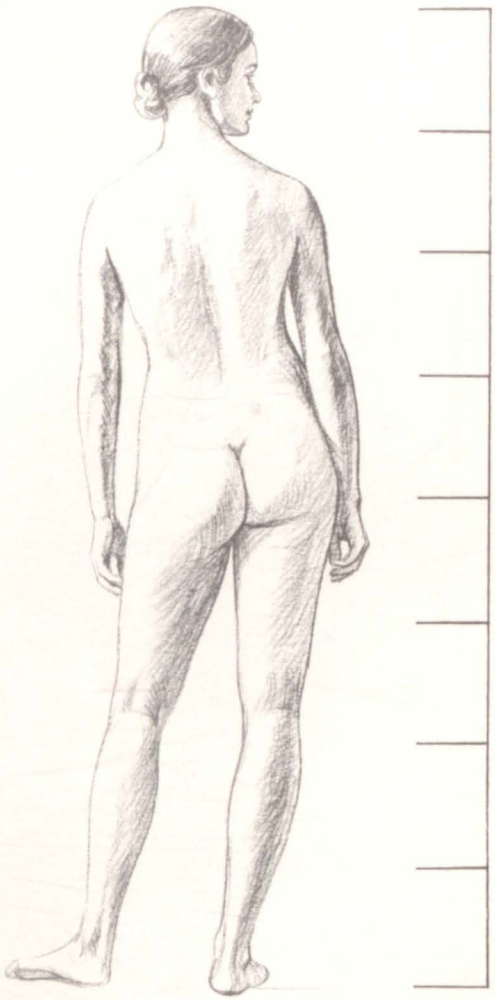
Wenn sich Ihr Modell von der Vorderansicht halb zur Seite dreht, erscheinen die Proportionen in der Waagerechten zunehmend verkürzt, während die senkrechten Proportionen unverändert bleiben. Bei einer Dreiviertelansicht messen die Schultern weniger als zwei Köpfe. Entsprechend wirkt der Rumpf schmaler, als von vorn gesehen.

Damit die Stellung des Modells eindeutig aus der Zeichnung abgelesen werden kann, ist nicht nur die Haltung des Kopfes und der Beine von Bedeutung. Sie sollten eine besondere Sorgfalt auf die Ausarbeitung des Oberkörpers legen, um seine Drehung klar darzustellen. In unserer Vorstellung sind Brust und der Bauch recht wenig ausdifferenzierte Körperteile. Sie können großen Nutzen aus einem Anatomiebuch ziehen, wenn Sie sich dort Klarheit über die Muskulatur verschaffen, die unter der Haut verborgen der Oberfläche des Körpers Form verleiht.

Eine gute Hilfe beim Erfassen von Details des Rumpfes stellt eine bewegliche Lichtquelle dar. Sorgen Sie dafür, daß ihr Licht günstig auf Ihr Modell fällt und Schattenflächen entstehen, die den Körper möglichst räumlich wirken lassen.

In der Dreiviertelansicht kommen auch die Knie zu besonderer Geltung. Bei gestrecktem Bein liegt die Kniescheibe zwei Köpfe über dem Boden. Beim Spielbein liegt sie wegen des leicht gekippten Beckens ein wenig tiefer. Von der Drehung des Fußes hängt es ab, ob man die Knie mehr von der Seite oder von vorne sieht. Das Schienbein und die Muskulatur der Wade sind, bei entsprechender Richtung des Lichteinfalls, deutlich zu erkennen.





Rückenansicht

In den Proportionen der Rückenansicht gibt es einige kleine Unterschiede zur Vorderansicht. Das Gesäß reicht etwas tiefer als der Punkt, an dem sich die Schenkel berühren, und liegt somit ein wenig unterhalb der Körpermitte.

Die Kniekehlen befinden sich gut zweieindrittel Köpfe über der Ferse und somit etwas höher als die Ansatzlinien der Knie.

Über die Lage der Schulterblätter sind sich die meisten Menschen im unklaren: Sie enden genau zwei Köpfe unterhalb des Scheitelpunktes, beziehungsweise einen Kopf unterhalb des Nackens. Für den gesamten Rückenbereich gilt, was für die Brust und den Bauchbereich gesagt wurde. Beobachten Sie diese Körperpartie Ihres Modells besonders genau, damit Sie sie überzeugend wiedergeben können. Die Wirbelsäule scheint, wenn die Schultern entspannt sind, nicht etwa vorzustehen, sondern liegt eher in einer die Körperachse markierenden Vertiefung. Die seitlich der Körperachse liegenden Schattenflächen weisen deutlich auf die Wölbung der Rippen hin.

Gerade bei der Rückenansicht fällt auf, daß der stehende menschliche Körper viel weniger senkrechte und waagerechte Linien aufweist, als man vermuten könnte. Die meisten von den Körperteilen gebildeten Linien sind zu den Achsen schräg angeordnet. Ein gutes Beispiel sind die meist leicht hängenden Schultern. Sie sollten sich bemühen, die Schrägen deutlich wiederzugeben. So erreichen Sie, daß die Pose Ihres Modells nicht verkrampft, sondern natürlich wirkt – eines der Hauptziele beim Zeichnen der menschlichen Figur.

MODELLE GESUCHT

Eine Photographie ist meist nur ein schlechter Ersatz für das Arbeiten mit einem Modell. Weil Kleidung nicht erkennen läßt, welche Muskeln angespannt sind oder wie die Beinhaltung tatsächlich ist, sollten Sie möglichst unbekleidete Modelle malen.
Wenn in Ihrer Nähe kein Kurs im Aktzeichnen angeboten wird, dann haben Sie zwei Ausweichmöglichkeiten:

- Organisieren Sie gemeinsam mit Verwandten oder Freunden eine eigene Zeichengruppe, in der Sie abwechselnd als Modell posieren.
- Nehmen Sie Ihren Skizzenblock mit ins Schwimmbad, an den Strand oder zu Sportveranstaltungen.

Wasser als Farbe

Faszinierende Effekte lassen sich in Aquarellen erzielen, wenn Sie Wasser „als Farbe" benutzen.

Wenn Sie klares Wasser mit dem Pinsel auf noch feuchte Farbflächen bringen, dringt es in die feuchte Farbe ein. Dabei wird ein Teil der Farbpigmente verdrängt, ein ungleichmäßiger, konturierter Rand bleibt nach dem Trocknen zurück.

John Blockley führt in seinen Aquarellen diese Technik zu wahrer Meisterschaft. Die Felsstrukturen in „Nach dem Regen" schuf er, indem er Wassertropfen unterschiedlicher Größe auf die frischen Farbflächen des Vordergrundes brachte.

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, mit einem feuchten Tuch oder Schwamm Wasser aufzutupfen. Experimentieren Sie ruhig ein wenig, um die Vielzahl der Effekte kennenzulernen. Auch das Papier hat Einfluß auf die Wirkung, die Sie mit „Wasserflecken" hervorrufen: Je glatter das Papier, um so mehr verläuft das Wasser. Eine ausreichende Kontrollmöglichkeit bietet Aquarellpapier mit der Bezeichnung „matt" oder „Feinkorn".

„Nach dem Regen" von John Blockley, Aquarell, 31 cm x 41 cm.
Unten: Mit nur wenigen Pinselstrichen klaren Wassers entstehen auf dunklem Untergrund Baumstrukturen.

Übung: Verzauberter See

Weich ineinanderfließende Aquarellfarben machen den Reiz von Zoltan Szabos Winterlandschaft aus. Klares Wasser spielte während des gesamten Schaffensprozesses eine wichtige Rolle.

1. Hauptformen festlegen

Zoltan Szabo feuchtete zunächst einen Bogen „Feinkorn"-Papier mit klarem Wasser und einem flachen, 5 cm breiten Anstreicherpinsel ein. Dieses einfache Hilfsmittel eignet sich besonders gut, um große Farbflächen anzulegen.

Ein feuchter Untergrund ist der ideale Ausgangspunkt für zarte Farbflächen in fließenden Übergängen. Bringen Sie darum schnell die erste Farbe, eine Mischung aus Ultramarin und Cölinblau mit einer Spur Siena natur, als Hintergrund ins Bild. Dieselbe Mischung, zu einem sehr hellen Ton verdünnt, können Sie benutzen, um die schneebedeckten Kronen der Bäume eindrucksvoll zu malen.

Indem Sie sie „auswaschen", schaffen Sie die feinen Formen der mit Reif bedeckten Zweige. Ein Rundpinsel Nr. 5 und klares Wasser genügen dafür. Wichtig ist allerdings, daß die Farbe des Hintergrunds noch nicht völlig trocken ist.

Das Eis des Teiches besitzt einen typischen, grünlichen Schimmer. Sie treffen seinen Ton mit einer stark verdünnten Mischung aus Siena natur und Cölinblau. Legen Sie in ihr zunächst eine Farbfläche an, und fügen Sie, wenn sie getrocknet ist, einige vertikale Striche in derselben, jedoch unverdünnten Mischung hinzu. So entsteht die geheimnisvolle Spiegelwirkung einer Eisfläche. Für die Baumstämme erhöhte der Künstler den Siena-Anteil der Mischung.

2. Erste Details

Sobald der erste Farbauftrag getrocknet ist, können Sie sich den Details am Flußufer widmen. Damit die Konturen scharfkantig und starr wirken, arbeiten Sie am besten mit trockenem Pinsel. Es eignen sich Variationen der bisher verwandten Farbmischungen.

1

2

3. Der Mittelgrund

Mit einer dünnen Schicht der Farbmischung, in der Sie den Himmel ausgeführt haben, rücken Sie den Baum rechts etwas nach hinten. Zweige und Äste können Sie nun in einem ähnlichen Ton ausführen.

Der Mittelgrund ist der Bildbereich, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen soll. Die nötige Schärfe verleihen Sie ihm mit einigen Details. Für Gräser, feine Zweige und Büsche mischte sich Zoltan Szabo Töne aus Sepia, Cölinblau und etwas Siena gebrannt.

4. Letzte Feinheiten

Damit Ihr Bild ausgewogen erscheint, empfiehlt es sich, einige warme Farbtupfer hinzuzufügen, die einen Kontrast zum eisigen, kühlen Blau schaffen. Siena gebrannt und Siena natur lassen sich zu einem herbstlichen Braun mischen. Wenn Sie es variieren, können Sie an einigen Stellen trockenes Laub einfügen. Achten Sie darauf, daß diese Ergänzungen nicht zu sehr hervorstechen.

Mit einem Pinsel Nr. 2 und klarem Wasser geben Sie dem gefrorenen See das gewisse Etwas, indem Sie einige horizontale Linien ziehen.

Ihr Werk muß nicht in allen Einzelheiten dem Gemälde Zoltan Szabos entsprechen. Wichtig ist vielmehr, daß Sie Erfahrungen sammeln und Routine darin entwickeln, so schnell zu arbeiten, daß Ihnen ausreichend Zeit bleibt, Farbflächen weiterzubearbeiten, solange sie noch feucht sind. Nur so lassen sich weiche Konturen und ein „Leuchten von innen heraus" meistern.

Diese „flüchtige" Malweise verlangt geradezu nach großen Formaten, die Sie dazu herausfordern, schwungvoll zu malen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Aquarellpapier (185 g), etwa 50 cm x 36 cm groß. Besonders geeignet sind Qualitäten wie Schwellershammer „Feinkorn" oder Whatman „Matt".
- Einen Anstreicherpinsel (5 cm breit), zwei Rundpinsel (Nr. 2 und Nr. 5)
- Die fünf Farben: Ultramarinblau, Cölinblau, Sepia, Siena gebrannt und Siena natur.

3

4

Mary Sweet

Auf den ersten Blick wirken Mary Sweets Bilder ausgesprochen modern. Dennoch sind sie tief in der Tradition indianischer Kunst verwurzelt.

„Wenn ich in meinen Gemälden auf Ausdrucksmittel indianischer Kunst zurückgreife, so ist das mehr als ein bloßes Stilmittel für mich. Ich meine, daß in der indianischen Kunst viel Naturverständnis steckt. Sie zu nutzen ist, als spräche man plötzlich die Sprache der Bäume, des Wassers, der Prärie . . . Die indianische Kunst hat sich im steten Dialog mit der Natur entwickelt. Sie hilft mir, die Landschaften, die im Mittelpunkt meines künstlerischen Schaffens stehen, besser zu verstehen.

Tradition", erklärt Mary Sweet, „heißt für mich nicht, auf moderne Technik zu verzichten. Ich benutze Acrylfarben, und auch den Vorteil eines Photoapparates gegenüber einer schweren Staffelei, gerade auf langen Wanderungen, weiß ich durchaus zu schätzen. Dias und natürlich meine zahlreichen Skizzen bilden die Grundlage für meine Arbeiten auf der Leinwand.

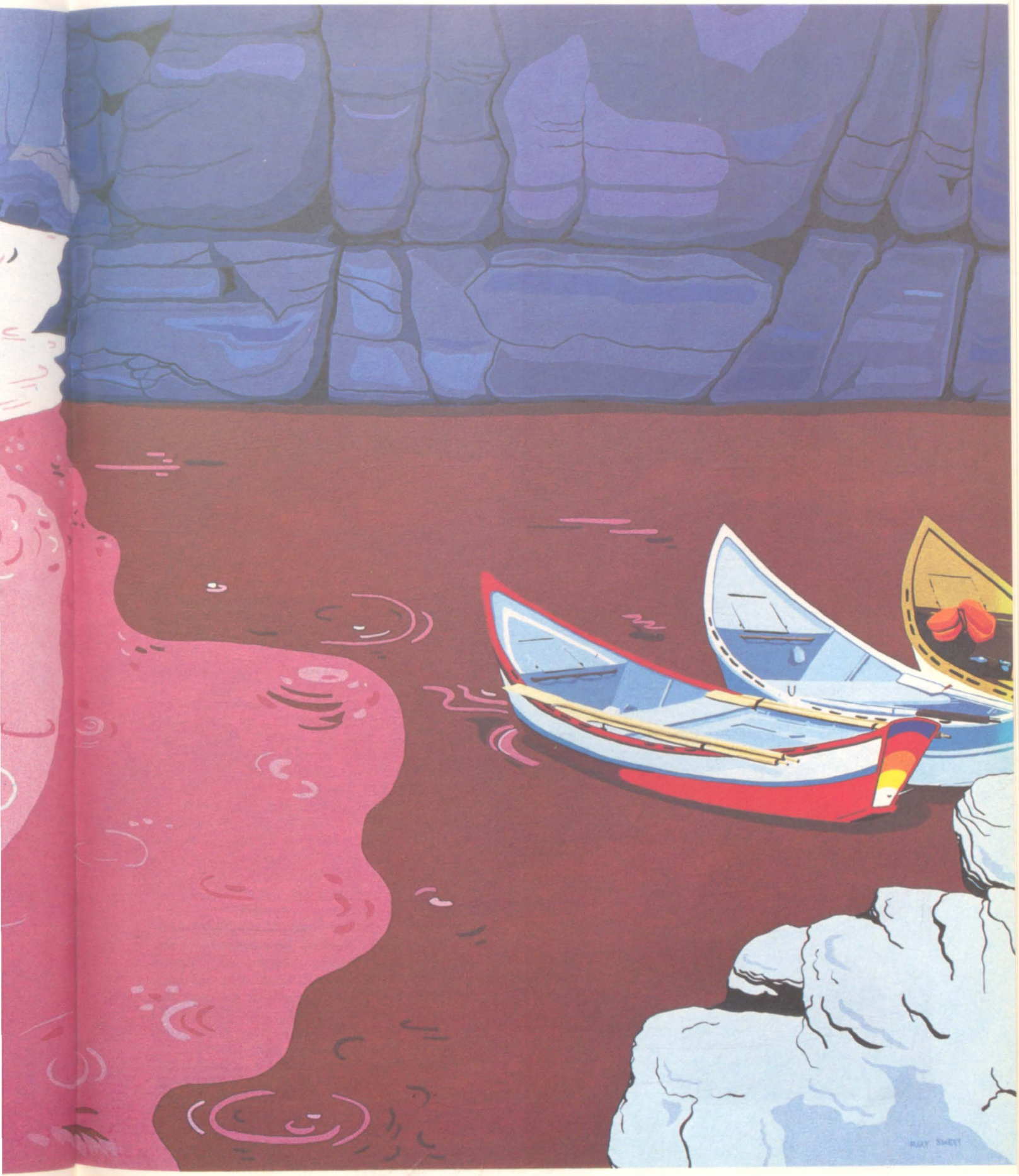
Landschaften sind für mich keine Ansammlungen von botanischen oder gesteinskundlichen Details. Mir kommt es auf die einheitliche Wirkung großer Flächen an. Am Fels interessiert mich weniger der genaue Verlauf der Maserung als seine Gesamtheit: die Mächtigkeit der Wand etwa, als die er mir begegnet. In meinen Bildern versuche ich diese Klarheit, die ich in der Natur erfahre, durch flache, in sich nicht abgestufte Farbflächen wiederzugeben. Ich lege sie in mindestens zwei, wenn die Farben sehr durchscheinend sind, auch mehr Farbschichten an und führe Details, um die Einheitlichkeit zu wahren, sofort aus. Lieber male ich ein Bild völlig neu, als durch Ausbessern Klarheit zu opfern.

Havasu Canyon

Der Havasu Canyon ist für sein klares, blaugrünes Wasser bekannt. Als ich ihn besuchte, hatte es jedoch tagelang geregnet, und der kleine Bach war zu einem roten, schlammigen Fluß angeschwollen, der sich schnell, aber unheimlich ruhig durch die enge Schlucht drängte. Plötzlich bewölkte sich der Himmel, und ich fühlte mich im Canyon wie gefangen. Ich empfand Angst.

Um die Dramatik dieser Szenerie auf mein Bild zu übertragen, wählte ich eine große Leinwand. Ich achtete sorgfältig auf die Abstufung der Farbtöne. Sie mußten die Stimmung des tiefdunklen Gewitterhimmels, der selbst im Bild nicht zu sehen ist, aufnehmen. Dabei hätte die Szene leicht zu dunkel werden können, doch ich denke, das Bild gibt die unheilvolle Atmosphäre, die von der Landschaft ausging, gut wieder. Das Wasser setzt sich deutlich von den Felsen ab, deren Farbe geradezu auf die Boote drückt und mein Gefühl des Eingeschlossenseins im Canyon genau trifft. Was die Intensität betrifft, halte ich ‚Havasu Canyon' für eines meiner stärksten Bilder."

„Havasu Canyon" von Mary Sweet, Acryl auf Leinwand, 120 cm x 180 cm, Privatbesitz.



Tip

KRÄFTIGE BLAUTÖNE VERMEIDEN

Blautöne mit intensiver Färbekraft, z. B. Phthalo- oder Preußischblau, können leicht die zarten, warmen Hautfarben übertönen. Mit Cölinblau lassen sich bessere Ergebnisse erzielen; es ist nicht so intensiv und läßt sich daher besser kontrollieren, wenn es darum geht, Hauttöne nur ganz leicht abzukühlen.

HAUTTÖNE MIT ERDFARBEN

Viele Maler benutzen für Hauttöne eine Auswahl von Erdfarben, weil sie eine natürliche Wärme ausstrahlen. Eine Mischung aus Lichter Ocker und Weiß kann von Elfenbein bis zu einem blassen, goldfarbenen Braun zahlreiche Hauttöne liefern, je nachdem, in welchem Verhältnis sie gemischt werden.

Mit Englischrot hell geben Sie den Mischungen mehr Wärme, mit Umbra gebrannt „löschen" Sie sie ab. Für Schattenflächen in kräftigem Braun mischen Sie Lichter Ocker, Umbra gebrannt, Englischrot hell und ein wenig Ultramarin.

Hautnah portraitieren

Die Portraitmalerei ist eine große Herausforderung. Schon das grundlegende Problem, die passenden Farben für Haut und Haar zu finden, stellt eine echte Aufgabe dar.

Für das Mischen von Hauttönen kann es keine „goldene Regel" geben, mit der man sofort die richtigen Farben für ein Portrait parat hätte. Zu unterschiedlich sind die Hauttypen der Menschen. Wer sich näher mit dem Aussehen der Haut befaßt, der wird es möglicherweise bald als so individuell empfinden wie einen Fingerabdruck. Außerdem weist jeder Hauttypus eine komplexe Vielfalt von Farbkombinationen auf. Selbst eine „Haut wie Alabaster" ist nicht weiß, sondern läßt sich eher noch als Elfenbein, das mit etwas Rosa getönt ist, bezeichnen.

Zum Glück kann man aber dennoch einige Aussagen treffen, die ein gutes Stück weiterhelfen. Der Grundton für Haut ist eine Mischung von Gelb, Weiß und Rot mit etwas kühlem Blau. Zu welcher Schattierung Sie diese Farben jedoch letztlich mischen, hängt von Ihrem Modell, aber auch von Ihren persönlichen Vorlieben ab. Jeder Maler entwickelt mit der Zeit seine eigenen Mischungen.

„Kim im Studio" (Ausschnitt), von Charles Reid, Öl, 102 cm x 127 cm.

Unser Beispiel auf der gegenüberliegenden Seite soll Ihnen als Ausgangspunkt dienen, von dem aus Sie durch Experimentieren leicht zu einem eigenen Weg finden können. Leuchtende Kadmiumfarben liefern hier die warmen Töne. Sie sollten sie sparsam verwenden, damit sie durch ihre Intensität Ihre Mischungen nicht zu sehr dominieren. Wenn Sie eine Alternative ausprobieren möchten, dann können Sie von Erdfarben ausgehen, wie wir es in unserer Übung beschreiben.

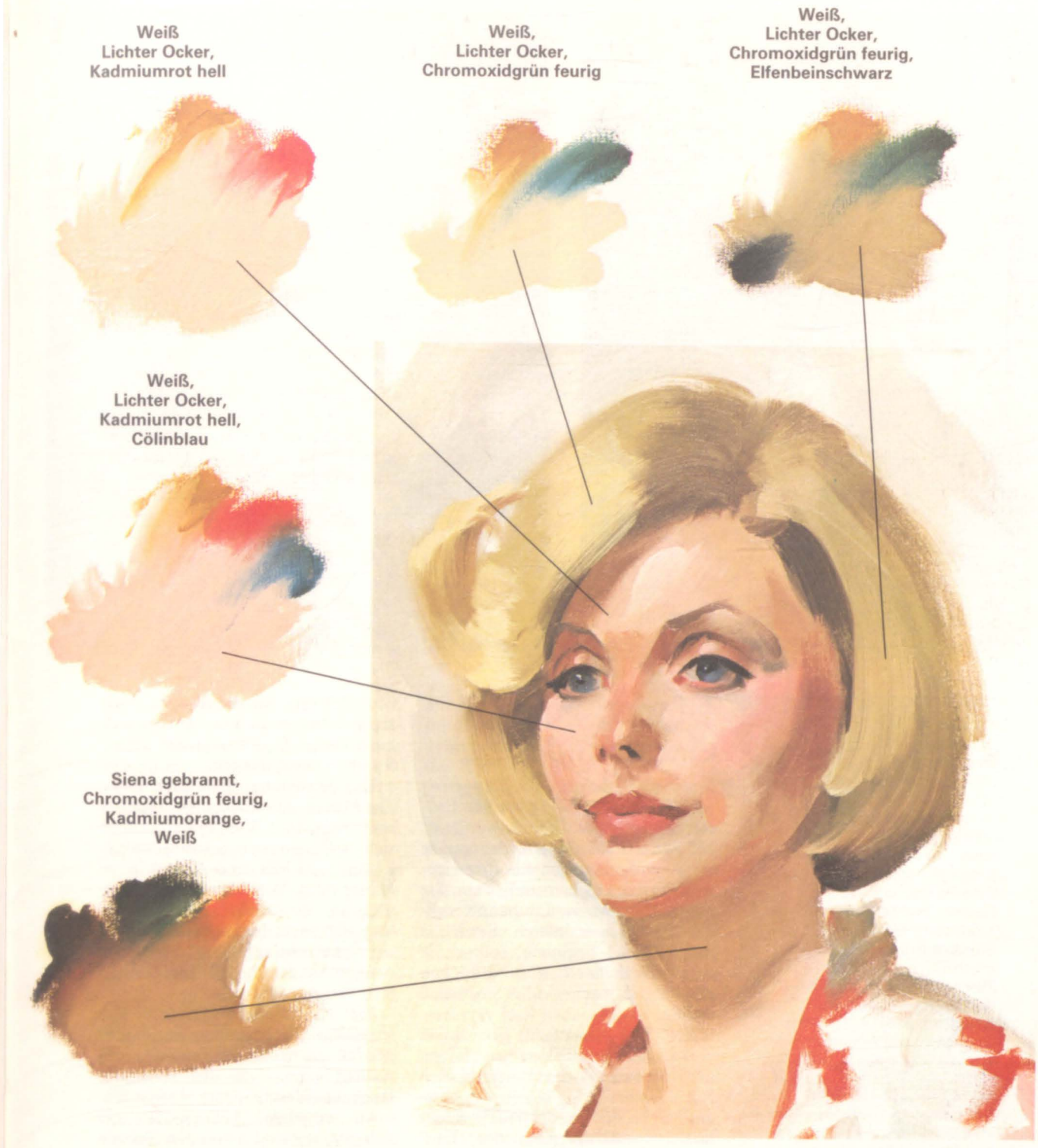
Warme und kalte Töne

Haut kann sowohl warm als auch kühl aussehen. Selbst beim Portraitieren eines einzigen Modells werden Sie Hautpartien unterschiedlicher Farbtemperatur entdecken.

Wer noch nicht viel Erfahrungen mit Hauttönen gesammelt hat, begeht leicht den Fehler, die Farbe der Haut in viel zu warmen Tönen zu mischen. Das Ergebnis ist dann oft ein Gesicht, das aussieht, als würde sein Besitzer an einem schlimmen Sonnenbrand leiden. Tatsächlich wirkt die Haut – besonders in den Schattenpartien – eher kühl.

Eine weitere Schwierigkeit für den Portraitmaler liegt in der Darstellung der Haare. Wie die Haut bestehen sie nicht aus einer gleichmäßigen Farbschicht, sondern aus einer Kombination von hellen und dunklen Tönen, die außerdem warm oder kalt sein können. Nach Möglichkeit sollte die Haarfarbe mit der Hautfarbe harmonisieren. Sie erreichen das, indem Sie gleiche Ausgangsfarben als Grundlage für die Mischungen verwenden.

Blondes Haar hat oft seine besonderen Tücken. Es besteht nicht aus reinem Gelb, sondern enthält auch viele Braunschattierungen. Sie können sie treffend wiedergeben, wenn Sie Lichter Ocker und Neapelgelb verwenden und zum Abdunkeln Umbra gebrannt oder Umbra natur benutzen. Ein Hauch von Ultramarin oder Kobaltblau liefert die etwas kühleren Farbtöne.



MIT HAUT UND HAAR

Verschiedene Partien des Gesichts verlangen unterschiedliche Farben. Die Stirn ist in einer blassen, aber warmen Farbe gemalt, die auf der Gesichtsfläche, mit etwas Cölinblau abgekühlt, wieder auftaucht. Die Nase und die Wangen sind mit einem warmen Farbton hervorgehoben, während ein dunklerer, kühlerer Ton die Schattenfläche um den Hals kennzeichnet.

Hüten Sie sich davor, blondes Haar zu hell und zu leuchtend zu malen! Es wird wie das Gesicht in Licht- und Schattenflächen aufgeteilt. Die Grundmischung von Weiß, Lichter Ocker und Chromoxidgrün feurig wird mit ganz wenig Schwarz für die Schatten in mehreren Schritten abgedunkelt.

1

2

3

WAS SIE BRAUCHEN

- Malpappe, etwa 20 cm x 25 cm.
- Mehrere Katzenzungenpinsel in Borstenqualität, einen runden Haarpinsel Nr. 2 und einen runden Borstenpinsel Nr. 2.
- Einen Malspachtel (8 cm).
- Eine Palette von neun Farben: Lichter Ocker, Titanweiß, Umbra natur, Siena gebrannt, Caput mortuum hell (= Rote Erde), Permanentrot, Neapelgelb, Kadmiumgelb hell und Kobaltblau.

DREI FLEISCHFARBEN

Neapelgelb: ein kräftiges, deckendes Gelb, das anderen Farben Weichheit verleiht. Englischrot hell: eine deckende Erdfarbe, die rotbraun wirkt und sich in Mischungen kräftig durchsetzt. Caput mortuum hell (auch Rote Erde genannt): ein kühles Rotbraun, das sich in Rosa verwandelt, wenn es mit Weiß gemischt wird.

Übung: Portrait eines Kindes

Marcos Blahoves Kinderportrait zeigt einen Weg, wie man mit Erdfarben treffende Hauttöne mischt. Sie können aus seiner Arbeitsweise wichtige Anregungen für Ihre eigenen Portraits ziehen und, wenn Sie das Bild kopieren, Ihr handwerkliches Geschick trainieren. Bevor Sie mit Schritt 1 beginnen, sollten Sie sich jedoch innerlich ein Bild von der Person machen, die Sie malen wollen.

Zeichnen Sie zuerst eine Reihe vorbereitender Bleistiftskizzen von dem Menschen, der Ihnen Modell sitzt. Studieren Sie seinen Gesichtsausdruck, die Proportionen seines Gesichts und die Töne der Haut. Merken Sie sich die Posen, die er einnimmt, und versuchen Sie, diese so schnell wie möglich auf dem Papier einzufangen.

Anschließend wählen Sie die Skizze aus, die Ihnen den individuellen Charakter Ihres Modells am besten wiederzugeben scheint. Sie soll Ihnen als Vorlage für Ihr Gemälde dienen. Behalten Sie die übrigen Skizzen griffbereit; sie können Ihnen eine wichtige Ergänzung sein, wenn Sie zu malen anfangen.

Das Skizzieren dient auch dazu, das Modell zu entspannen, denn es ist von größter Wichtigkeit, daß es sich während der Sitzung unverkrampft verhält und sich wie zu Hause fühlt. Versichern Sie sich immer, ob ihr Modell bequem sitzt und sich nicht langweilt. Wenn Sie ein Kind portraitieren wollen, dann denken Sie daran, daß Kinder nicht sehr viel Ausdauer haben.

Sie sollten Ihre Sitzungen also sorgfältig planen, auch damit Ihr Modell nicht lange warten muß, während ein Teil des Gemäldes trocknet. Wenn Sie wie Marcos Blahove vorgehen, können Sie die Schritte 1, 2 und 3 von den Skizzen her ausarbeiten, ohne daß Ihr Modell anwesend sein muß.

Die Grisaille-Technik

Als „Grisaille" bezeichnet man eine Malweise, die aus verschiedenen hellen und dunklen Schattierungen eines einzigen Farbtons besteht – wie eine Studie der Tonwerte. In

3

4

seinem Portrait beginnt Blahove mit einer Art Grisaille, bei der er allerdings von zwei verschiedenen Mischtönen ausgeht. Er gewinnt mit diesem Entwurf der Hell- und Dunkelwerte eine Grundlage für die spätere farbige Übermalung und Ausarbeitung des Bildes.

Sie brauchen für die Schritte 1 bis 3 eine Skizze der Tonwerte, um die verschiedenen Bereiche der Grisaille-Untermalung genau festzulegen. Danach können Sie die Arbeit auf der Leinwand beginnen.

1. Der Formverlauf

Mit einem runden Borstenpinsel Nr. 2 und einer Mischung aus Lichter Ocker und Weiß zeichnet Blahove zunächst in Linien die Grundformen von Kopf und Schultern. Diese Farbmischung bildet den geeigneten Grundton, um die zarten Hauttöne und das blonde Haar aufzubauen. Etwas stärker verdünnt kann mit ihr auch die Verteilung der Tonwerte vorgenommen werden.

2. Die mittleren Töne

Die Bleistiftskizze immer vor Augen, füllt Blahove alle Flächen bis auf die hellsten mit derselben Farbmischung und einem Katzenzungenpinsel Nr. 4 oder 5 aus und läßt das Bild 24 Stunden trocknen.

3. Die dunkelsten Töne

Sie können die Grisaille vervollständigen, indem Sie die dunkelsten Flächen mit einer Mischung aus Siena natur und Siena gebrannt malen. Das Bild muß nun etwa 48 Stunden trocknen, bevor Sie weitermalen können.

Die Grisaille dient als Untermalung für Formen und Veränderungen von Hell nach Dunkel. Sie erleichtert es Ihnen auch, die Töne der verschiedenen Haut- und Haarfarbmischungen abzuschätzen.

4. Farbliche Gestaltung

Für die warmen, rötlichen Akzente der Haut eignet sich eine Mischung aus Lichter Ocker, Weiß und Caput mortuum hell. Dieselbe Mischung mit etwas mehr Weiß wird für die hellen Flächen der Stirn verwendet. Die rosafarbenen Akzente auf der Bluse des Mädchens setzt der Künstler mit einer Mischung aus Weiß und Permanentrot.

Tip

KLARE ENTSCHEIDUNGEN

Bevor Sie ein Portrait beginnen, nehmen Sie sich ausreichend Zeit, Ihr Modell zu betrachten. Es führt nur zu dauernden Korrekturen, wenn man seine Palette auffüllt, den Pinsel zur Hand nimmt, dem Modell kurz angibt, ob es sitzen oder stehen soll, und schon zu malen beginnt.

Besser ist es, Sie schauen sich zunächst den Hintergrund, das Haar, die Hell- und Dunkelwerte und die Kleidung genau an. Prägen Sie sich die Verteilung von Hell und Dunkel exakt ein. Erst, wenn Sie eine feste Vorstellung von dem Gemälde haben, sollten Sie den Pinsel zur Hand nehmen.

5

6

KINDER NIE ÜBERANSTRENGEN

Kinder werden schnell unruhig und halten das Posieren nicht lange aus. Lassen Sie Kinder nur so lange Modell sitzen, wie es ihnen gefällt. Sie können versuchen, dem Kind, während Sie es malen, spannende Geschichten zu erzählen. Sie sollten immer auf das Kind eingehen und zwischendurch mit ihm spielen, damit ihm das Modellsitzen Spaß macht.

Wenn das Kind am Modellsitzen keine Freude hat, dann sollten Sie Ihr Vorhaben besser aufgeben und sich ein anderes Modell suchen. Eine entspannte Atmosphäre, ohne die auch Sie nicht zu kreativem Schaffen kommen, läßt sich nicht einfach erzwingen.

5. Helle Flächen verfeinern

Wenn Ihnen die zugrundeliegende Hautfarbe zu leblos wirkt, können Sie etwas Neapelgelb und Weiß in die helleren Flächen hineinarbeiten. Um die offensichtlich kühleren Töne der Haut zu malen, mischen Sie etwas Kobaltblau mit Weiß.

Marcos Blahove benutzt einen Malspachtel, um eine Mischung aus Kadmiumgelb hell und Weiß reichlich dick auf die Bluse aufzutragen, und fügt stellenweise etwas Kobaltblau hinzu. Der so geschaffene Impasto-Effekt erzeugt einen starken Kontrast zu dem dünn gemalten Hintergrund.

6. Farbübergänge

Wenn Sie mit der Kante eines Palettmessers leicht über die Oberfläche des gesamten Gemäldes gehen, können sich die verschiedenen Farben etwas ineinander verwischen; weichere Übergänge entstehen. Sie können dort, wo es Ihnen sinnvoll erscheint, Ergänzungen vornehmen. Blahove entschloß sich, die Schattentöne der Haare zu vertiefen.

Ein Haarpinsel Nr. 2 ist ideal, um die Gesichtszüge wie die Linien des Mundes und der Wimpern genau auszuführen. Der Bildhintergrund wird mit einer Mischung aus Umbra natur und Siena gebrannt abgedunkelt. Sollten Ihnen die dunklen Töne noch zu schwach wirken, vertiefen Sie die dunklen Flächen der Haare und ebenso den Hintergrund, indem Sie der Originalmischung aus Umbra natur und Siena gebrannt noch etwas Schwarz hinzufügen.

7. Ausgleich schaffen

Auch wenn bei der Ölmalerei die Regel, von Hell nach Dunkel zu arbeiten, von Nutzen ist, kann es vorkommen, daß das Verstärken der dunkleren Töne die helleren wie gebleicht erscheinen läßt. Marcos Blahove verstärkt darum die Modellierung des Gesichts und überarbeitet vor allem den hellen Ton auf der Wange mit wärmeren Farbtönen.

Schließlich vervollständigt er die Augen. Die Farbe der Iris ist eine Mischung aus Kobaltblau und Umbra natur; die Pupillen werden mit reinem Umbra natur gemalt. Fügen Sie, wo nötig, ockerfarbene Lichtreflexe hinzu, und malen Sie weiße Glanzlichter auf die Pupillen.

7

„Cindy" von Marcos Blahove, Öl auf Malpappe, 20,3 cm x 25,4 cm, aus der Sammlung des Künstlers. Haut- und Haartöne stehen miteinander harmonisch in Einklang.

Lebendige Strukturen

Vibrierende Linien und Flächen von faszinierender Unregelmäßigkeit beleben Tuschezeichnungen enorm. Ein alter Pinsel kann Ihnen zu solchen Effekten verhelfen.

In der Trockenpinseltechnik lassen sich starke Kontraste zu den feinen Zeichnungen schaffen, die man meist mit dem Medium Tusche assoziiert. Mit dem trockenen Pinsel granulieren bedeutet aber auch, das Spektrum der Grauwerte von Tuschezeichnungen zu erweitern: Helle Töne können Sie mit winzigen schwarzen Tuschesprenkeln ausführen, und dunkle Töne können durch dichtere Sprenkel oder auch mit weißer Tinte auf dunklem Untergrund geschaffen werden.

Technisch versiert

Zum Granulieren eignet sich ein mittelgroßer Pinsel, der nur wenig Tusche trägt. Überschüssige Tusche streifen Sie einfach an Löschpapier ab: Schon können Sie damit beginnen, sich ein ganzes Spektrum von Ausdrucksmöglichkeiten zu erarbeiten. Es lohnt sich, den Pinseldruck zu variieren und verschiedene Papierstrukturen auszuprobieren. Auf rauhem Papier fallen die Resultate am ausdrucksstärksten aus: Der Pinsel gleitet über die „Täler" hinweg und schwärzt nur die „Höhen" des Papiers.

Linienvariationen sind in der Granuliertechnik ein besonders dankbares Übungsfeld. Gerade und gebogene Linien lassen sich stark abwandeln, wenn man ihre Dicke im Verlauf verändert. Stechende und klopfende Bewegungen mit dem Pinsel erzeugen ungewöhnlich interessante, unebene Tupfer.

LINIEN MIT DEM PINSEL

Einen alten Pinsel, dessen Borsten schon etwas auseinanderstehen, sollten Sie auf gar keinen Fall wegwerfen, denn er ist hervorragend dazu geeignet, gleichzeitig mehrere feine Linien nebeneinander zu ziehen. Wenn Sie solche Pinselstriche nebeneinandersetzen, schaffen Sie eine Fläche von mittlerem Grauwert, die Sie noch weiter abdunkeln können, indem Sie eine Kreuzschraffur darüberlegen.

Sehr gut lassen sich mit diesem Werkzeug Texturen wie Gras, verwittertes Holz oder knorrige Borke wiedergeben. Lockeres Arbeiten führt zu den besten Resultaten.

„Saskia trägt Rumbartus die Treppe hinunter" von Rembrandt van Rijn, Federzeichnung mit granulierten Schattenpartien, 13,3 cm x 18,5 cm. Die rauhe Körnung des Papiers und die Granuliertechnik tragen dazu bei, lebhafte Schattenflächen zu erzeugen.

TROCKENPINSELTECHNIKEN

Ein brüchiger Borstenpinsel, der für die Ölmalerei bereits wertlos geworden ist, weil ihm das Terpentin schon zu sehr zugesetzt hat, kann mit Tusche in der Trockenpinseltechnik noch einmal zum Einsatz kommen. Seine fächerartig gespreizten Borsten können eine

Vielfalt von Strichen und Punkten erzeugen. Arbeiten Sie von hellen zu dunklen Tönen, und lassen Sie dem Pinsel freien Lauf. So entstehen auf ganz natürliche Art Strukturen, die Interesse wecken.

Was Ihnen auch an Pinselstrichen in den Sinn kommen mag,

probieren Sie es nach Herzenslust aus: Tupfen Sie mit dem Pinsel Punkte und Kleckse. Für feine Linien nehmen Sie nur wenig Tusche; für dicke Linien arbeiten Sie mit stärkerem Druck. Wenn der Pinsel sehr trocken ist, wirken die Tonflächen gesprenkelt.

Pierpont Morgan Library, New York

Pierpont Morgan Library, New York

Übung: Felslandschaft

Gegenstände und Szenerien mit rauhen Texturen und feinen Details sind für die Granuliertechnik geradezu ideale Motive. Harry Borgman fühlte sich von den bizarren Felsformationen des Monument Valley im amerikanischen Utah herausgefordert, seine Granulierkünste unter Beweis zu stellen. Um den Oberflächencharakter der Landschaft zu betonen, arbeitete er auf rauhem Aquarellpapier.

1. Die Umrißzeichnung

Damit die Umrißzeichnung zart ausfällt, nehmen Sie mit einem Aquarellpinsel Nr. 4 nur wenig China-Tusche auf. Lediglich an Stellen wie den Linien in der Mitte nahm Borgman etwas mehr Tusche, da dieser Bereich später als schwarze Fläche erscheinen soll.

1

2. Die mittleren Töne

Die mittleren Tonwerte erzielte Borgman mit leichten Pinselschwüngen. Nur wenig Pigment soll sich auf dem Papier absetzen, damit im Vorder- und Mittelgrund ein Ton mittleren Graus entsteht. Wenn Sie den Pinsel in diagonaler Richtung dem Verlauf der Konturen folgen lassen, lenken Sie den Blick des Betrachters auf sehr geschickte Weise ins Bild hinein.

Der Rand des vorstehenden Felsens, die Schatten der Büsche und die schattige Fläche in der Bildmitte verlangen einen etwas dunkleren Ton. Nehmen Sie einfach etwas mehr Tusche mit dem Pinsel auf, um den richtigen Ton zu treffen.

2

3

3. Schwarze Flächen

Wenn Sie zunächst die schwarzen Flächen ausführen, fällt es Ihnen leichter abzuschätzen, wo Sie dunklere als die in Schritt 2 gesetzten Töne plazieren müssen, um eine ausgewogene Tonwertverteilung zu erhalten. Damit Sie die Töne, die Sie auftragen wollen, genau abstimmen können, empfiehlt es sich, sie auf einem separaten Bogen vorher gezielt zu testen.

Um die Szene etwas aufzulockern, können Sie einige Büsche und einzelne Felsstücke im Vordergrund einfügen.

4

4. Die Schatten

Harry Borgman granuliert den schroffen Felsen im Hintergrund und die Wand der Hochebene mit einem dunkelgrauen Ton. Den Felsen und den Pflanzen gibt er die noch fehlenden Schatten.

Der Künstler legt in seinem Bild ein besonderes Schwergewicht darauf, das Landschaftsmotiv, die Zeichentechnik und die Eigenschaften der Papieroberfläche harmonisch in Einklang zu bringen. Gerade darum ist unsere Übung gut geeignet, die vielfältigen Möglichkeiten des trokkenen Pinsels im Zusammenhang anwenden zu lernen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Papier, etwa 35 cm x 35 cm, mit rauher, körniger Oberfläche.
- Einen Aquarellpinsel Nr. 4
- Schwarze China-Tusche

Eine Borstenpinselzeichnung von Harry Borgman auf rauhem Aquarellpapier. Für die feineren Linien benutzte der Künstler einen Rotmarderhaarpinsel Nr. 3 und wasserfeste Tusche. Die stärkeren Akzente setzte er mit einem Pinsel Nr. 6. Anschließend befeuchtete er das Papier und füllte große Flächen mit verdünnter, wasserlöslicher Tusche.

Zeichenzubehör

Beim Zeichnen kommt man mit recht einfachen Utensilien aus. Schon mit wenig Geld ist alles beschafft, was das Herz des Künstlers begehrt. Wichtig ist es jedoch, sein Zeichengerät gut in Schuß zu halten und Hilfsmittel, die das kontrollierte Zeichnen erleichtern, mit Bedacht zu wählen.

Wie sollte eine Zeichenunterlage beschaffen sein?
Wenn man auf einzelnen Bögen Papier zeichnet, sollte man für eine feste Unterlage sorgen. Selbst Zeichenblöcke mit einer Pappunterlage sind, besonders in Großformaten oder wenn man sehr schwungvoll arbeitet, oft nicht fest genug.
Im Fachhandel gibt es Zeichenbretter zu kaufen, doch ist ein gutes Brett im Holzhandel oder in einer Tischlerei entschieden billiger. Sie sollten vor allem darauf achten, daß seine Oberfläche völlig eben und glatt ist. Sonst drücken sich die Strukturen des Holzes in Ihrer Zeichnung durch. Wenn das Material dick genug ist, kann Ihre Zeichenunterlage auch aus fester Pappe bestehen. Ihr Vorteil gegenüber Holz liegt außer im niedrigen Preis auch im geringen Gewicht, das Sie zu schätzen lernen, je mehr Sie in der freien Natur zeichnen.
Hartfaserplatten stellen, was Gewicht und Preis angeht, einen guten Kompromiß zwischen Holz- und Pappunterlagen dar. Hartfaserplatten erhalten Sie recht preisgünstig in Heimwerkermärkten oder direkt beim Tischler. Auf ihnen läßt sich außerdem das Zeichenpapier ausgezeichnet befestigen.

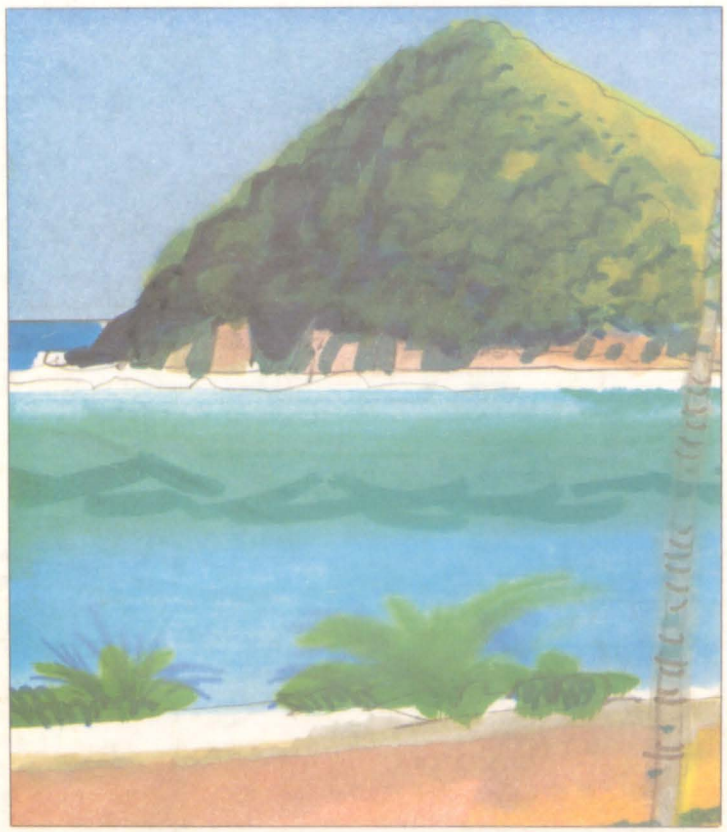
Welches Format sollte eine Zeichenunterlage haben?
Einzelne Zeichenbögen werden meist im „klassischen Format" gehandelt, das 40 cm x 50 cm mißt. Die optimale Größe für eine Zeichenplatte liegt daher bei etwa 45 cm x 55 cm. Auf jeden Fall sollte Ihre Zeichenunterlage auf jeder Seite 2,5 cm mehr messen als Ihr Papierformat. Sie werden feststellen, daß etwas Bewegungsfreiheit Ihren Zeichnungen zugute kommt.

Kann man die Unterlage auch weicher gestalten?
Wenn Ihnen das Papier für Ihre Zwecke zu hart aufliegt, legen Sie einfach so viele Bögen Papier unter, bis die Papieroberfläche nachgiebig genug ist.

Wie wird das Papier auf dem Zeichenbrett befestigt?
Vor allem sollten Sie darauf achten, daß Sie Ihr Zeichenpapier beim Befestigen nicht beschädigen. Klebeband hält das Papier zwar sicher fest, jedoch kann es beim Ablösen die Papieroberfläche aufreißen. Sie sollten es darum nur dann verwenden, wenn Sie Ihre Zeichnung rahmen wollen. Kleben Sie dann die Streifen nur ganz schmal am Rand des Papiers entlang, damit später der Rahmen oder das Passepartout die Klebekante verdeckt.
Heftzwecken sind zum Befestigen nicht besonders geeignet. Zu leicht reißen sie beim Radieren die Ecken des Papiers aus und beschädigen außerdem die Unterlage.
Klemmen beschädigen das Papier überhaupt nicht. Sie sollten möglichst flache Klemmen wählen, damit Ihre Unterlage nicht wackelt, wenn Sie sie beim Zeichnen auf einen Tisch legen.

Was braucht man, um einen Bleistift kunstgerecht zu spitzen?
Wenn Sie mit Blei- oder Buntstiften zeichnen wollen, kommt der Form der Stiftspitze eine besondere Bedeutung zu. Sie sollten Ihre Stifte daher auf keinen Fall einfach mit einem Bleistiftanspitzer in Form bringen. Sie benötigen Werkzeug, mit dem Sie die Spitze Ihres Malgeräts regelrecht formen können.
Für die meisten Zwekke reicht ein scharfes Messer, das gut in der Hand liegt, ein Bastelmesser mit auswechselbarer Klinge oder ein Layouterskalpell. Mit ihm läßt sich die Graphitspitze gut bearbeiten.
Für extrem feine Linien formen Sie die Spitze weiter, indem Sie sie sanft mit feinem Sandpapier schmirgeln. Um exakt arbeiten zu können, empfiehlt es sich, das Schmirgelpapier auf glattes Holz zu kleben.
Mit Hilfe des Sandpapiers können Sie sich auch leicht eine meißelförmige Spitze schaffen, die Ihrem Strich Abwechslung verleiht, wenn Sie den Stift beim Zeichnen drehen oder die Strichrichtung ändern.

Vorschau auf Heft 12



Haben Sie den Mut, den Pinsel bei der **ÖLMALEREI** auch einmal mit dem Malmesser zu vertauschen! Sie erzeugen so Texturen, die Licht einfangen. Reichlich Anregungen findet, wer mehr über Techniken für **FILZSTIFTE** wissen möchte. Der Gebrauch von Verdünnungsmitteln birgt viele kreative Möglichkeiten.

In unserer neuen Rubrik **SKIZZEN UND STUDIEN** werfen wir einen Blick auf die Entwürfe bedeutender Künstler unserer Zeit. Sie erfahren von ihren Problemen und ihren manchmal genialen Lösungen. Harry Borgman zeigt, welch unterschiedlichen Charakter Wasserläufe haben können.
Kreuzschraffuren, eine typische Technik für das Medium **TUSCHE**, sind ideal, um Tonwertabstufungen und Struktur gleichzeitig zu schaffen. Unsere Übung vermittelt das nötige Know-how.

Graeme Sims Interesse liegt darin, Tiere in ihrer natürlichen Umgebung zu zeigen. **IM ATELIER** entstehen seine den Zauber der Natur einfangenden Aquarelle nach Fotos, Skizzen und ausgesuchten Mitbringseln. Meisterlich kombiniert er sie zu großartigen Gemälden.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 12

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 12

SEHEN UND VERSTEHEN

Mundgerecht 309
Ansichtssache 311

AQUARELL

Eine saubere Lösung 313
Übung: Distel 314

ÖLMALEREI

Spachtelmalerei 316
Übung: Klippen am Meer 318

SKIZZEN UND STUDIEN

Flüsse und Kanäle 322

IM ATELIER

Graeme Sims 324

TUSCHE

Ton und Tiefe 328
Übung: Hinterhof 330

FILZSTIFTE

Gelungene Farbeffekte 334

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

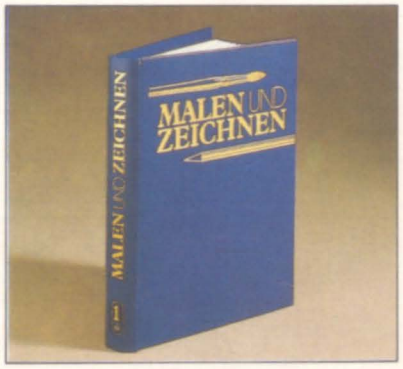
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 324–327 Graeme Sims; 309 Joe Singer; 310 Douglas R. Graves; 314, 315 Zoltan Szabo; 316 Arthur Stern; 322, 323, 328–334, 336 Harry Borgman; 335 Paul Hogarth
Bildmaterial auf den Seiten 311, 312, 318–321 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Mundgerecht

Selbst wenn ein Mensch schweigt, „spricht" sein Mund. Feine Regungen der Muskulatur, die den Mund formen, verleihen Stimmungen deutlich Ausdruck.

Wer ein Portrait fertigen möchte, der sollte der Ausformung der Lippen besondere Sorgfalt widmen. Schon eine kleine Veränderung des Mundes im Gemälde kann dem Gesichtsausdruck Ihres Modells eine gänzlich neue Wirkung verleihen. Denn es sind Mund und Augen, die als erste Partien eines Gesichts die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diese Tatsache ist keineswegs ein „Geheimwissen" erfahrener Portraitmaler: Seit Jahrhunderten schminken sich Frauen vor allem Mund und Augen, um zu gefallen – manchmal auch, um aufzufallen.

Was als schöner Mund gilt, darüber urteilt eine stets wechselnde Mode durchaus unterschiedlich. Wie man einen Mund aber richtig zeichnet, kann man lernen.

Allen Mündern ist die Anordnung der unter der Haut verborgenen Muskeln und Knochen gemein, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Mundpartie bestimmen. Auch für die Position des Mundes zwischen Nase und Kinn lassen sich ebenso sichere Anhaltspunkte finden wie etwa für die Größe der Oberlippe im Verhältnis zur Unterlippe. Was jeden Mund einzigartig macht, sind

„Portrait eines jungen Mannes" von Joe Hing Lowe, Pastell auf Papier, 45 cm x 60 cm. Die leicht geöffneten Lippen geben dem Mann eine entspannte Erscheinung. Die volle Rundung seiner Unterlippe wird durch die direkte Beleuchtung hervorgehoben.

A. Die Lippen lassen sich in Flächenformen unterteilen – vier für die Ober- und drei für die Unterlippe.

B. Die Unterlippe wirkt heller, wo Licht auf sie fällt. Ein geschickt gesetzter Schatten betont dies ausdrucksvoll.

C. Senkrecht oberhalb des Übergangs von Unterlippe zu Kinn treffen im Profil Oberlippe und Unterlippe aufeinander.

oftmals nur ganz feine Abweichungen vom „Standard", die Sie leicht erfassen können, wenn Sie sich an diesen Anhaltspunkten orientieren.

Die Oberlippe ist meist dünner als die Unterlippe. Man kann sie sich als vier Flächenformen vorstellen – je zwei auf einer Seite der trennenden, vorgewölbten Mittellinie (A). Die Unterlippe läßt sich in drei Flächenformen übersichtlich aufteilen: eine mittlere, leicht eingeschnürte und zwei schmalere, schräg ansteigende Seitenflächen. In der Sicht von vorn und im Halbprofil sind all diese Flächen gut sichtbar, auch wenn sie sich bei einem lächelnden Mund weniger deutlich voneinander absetzen.

Die im Vergleich zur sie umgebenden Haut dunklere Farbe der Lippen erstreckt sich nicht immer auf deren gesamte Fläche (B). Sie haben dann eine hellere Kontur.

Im Profil betrachtet, ragt die Oberlippe etwas über die Unterlippe hinaus (C).

Lächelnde Lippen ziehen sich in die Länge und werden gleichzeitig schmaler. Auch heben sich die Mundwinkel etwas, die Muskulatur spannt sich und wölbt sich an den Mundwinkeln, so daß sich Schatten bilden (D, E).

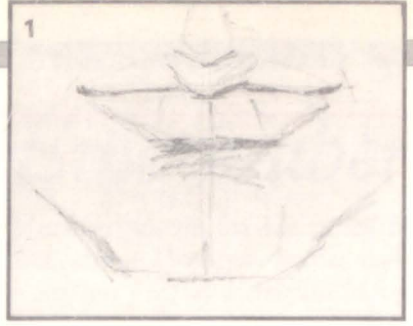
Bei einem breiten Lächeln wird die Unterlippe schmaler und flacher. Sie verliert ihre gewölbte Form, die dahinterliegenden Zähne verleihen ihr nun Gestalt (F). Der klar umrissene Schatten unterhalb des Mundes wird flacher und fließender und dehnt sich auf den Bereich oberhalb der Lippen bis zur Nase und bis zur Trennungslinie der Lippen aus.

In unseren Skizzen folgen die weichen Bleistiftlinien in vorsichtiger Annäherung der Lippenwölbung.

D. Bei leicht zusammengepreßten Lippen entsteht zwischen Ober- und Unterlippe eine durchgehende Linie.

E. Beim Blick von schräg oben auf einen lächelnden Mund wird ein geschwungener Spalt zwischen den Lippen sichtbar.

F. Ein offen lächelnder Mund zeigt eine schmale Oberlippe.



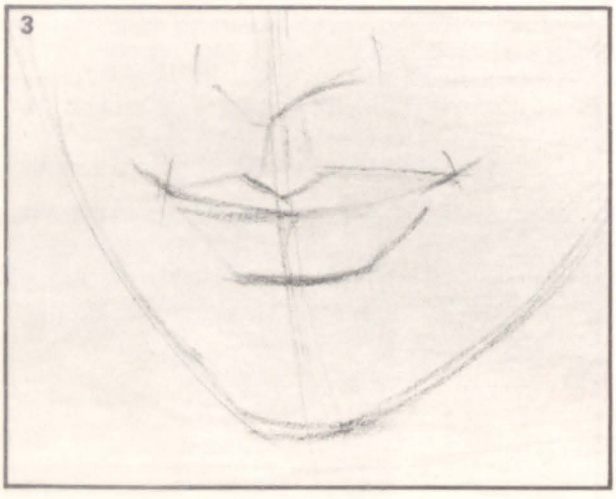
Ansichtssache

Wenn Sie sich von der Struktur des Mundes zu seiner Modellierung vorarbeiten, können Sie Münder – gleich aus welcher Sicht – treffend wiedergeben.

1. In der Vorderansicht bildet eine senkrechte Linie von der Nase zum Kinn einen sicheren Anhaltspunkt zur Positionierung des Mundes. Wenige grobe Striche deuten die Konturen von Ober- und Unterlippe an. Damit Sie die Struktur des Mundes abschätzen können, führen Sie den Schatten unter der Unterlippe in einer Strichlage aus und skizzieren die Furche von der Oberlippe zur Nase.

Formen Sie die Oberlippe wie zwei Flügel, die an der Mittelachse zusammentreffen, und arbeiten Sie auch die Flächen der Unterlippe stärker heraus. Die Waagerechte zwischen den Lippen können Sie gezielt betonen.

2. Den Mund modellieren Sie am besten mit flachgehaltenem Bleistift. Schraffieren Sie die Schatten mit breiten, parallelgeführten Strichen. Bei einem Lichteinfall schräg von oben finden sich die tiefsten Schatten auf dem unteren Teil der Oberlippe und unterhalb der Unterlippe. Deuten Sie die Lippenwölbung mit der Strichrichtung an.



3. Blickt man schräg von oben auf einen Mund, sieht man sehr viel weniger von der Oberlippe als von der Unterlippe. Auch beim Kopf im Halbprofil kann die Linie von der Nase zur Kinnspitze eine wertvolle Positionierungshilfe sein. Die Linie zwischen den Lippen sollte in dieser Ansicht leicht nach oben gebogen ausgeführt werden. Orientieren Sie sich wiederum an der flügelartigen Form der Oberlippe und den drei Flächen der Unterlippe. Die Struktur gelingt in weichen, kurvenartigen Linien am natürlichsten.

4. Die Mitte der Oberlippe ragt deutlich über die Unterlippe. Ihre Zeichnung sollte diese Tatsache ebenso betonen wie das Aufwärtsstreben der Mundwinkel – so gewinnt Ihre Zeichnung das für diese Ansicht Typische. Arbeiten Sie die Formen von Kinn, Kiefer und der Furche zwischen Nase und Oberlippe aus, um dem Mund im Gesicht mehr Halt zu geben. Der Schatten auf der Oberlippe wird am besten in einem Zick-Zack-Muster von Licht und Schatten ausgeführt. Verstärken Sie die Linie zwischen den Lippen nach Ihrem Gefühl.

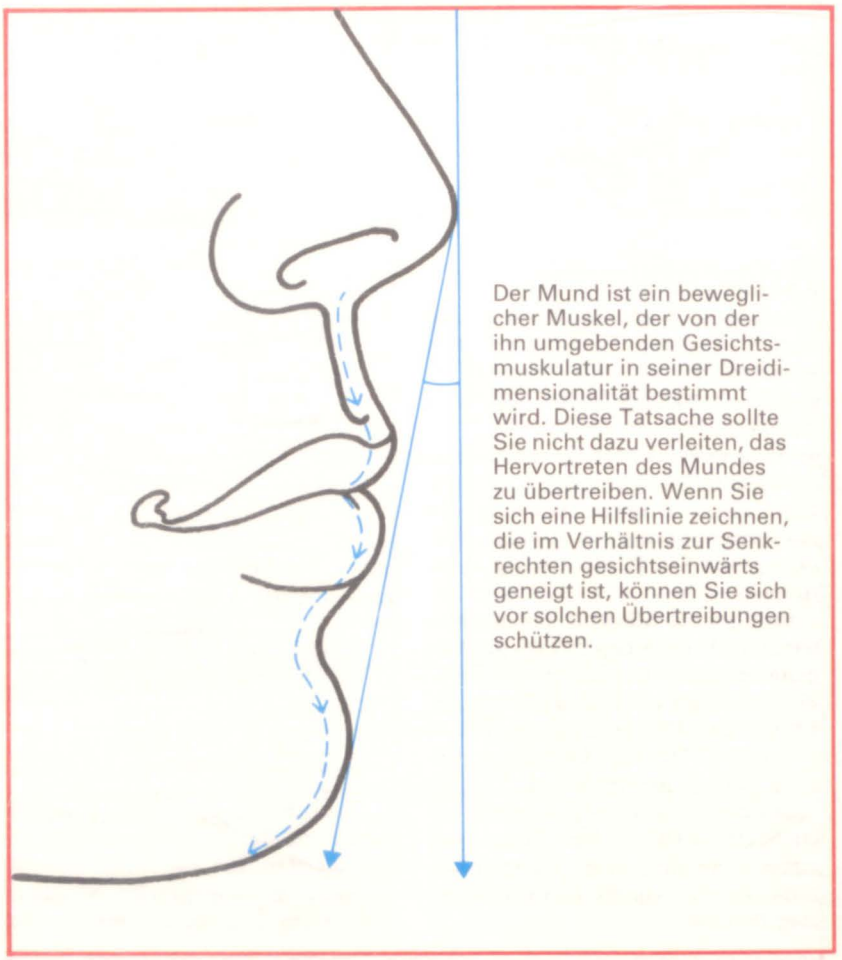
Wenn Sie Mund, Nase und Kinn im Profil zeichnen, liegen diese Gesichtspartien nicht in einer Senkrechten. Die Oberlippe tritt hinter die Nasenspitze zurück, die Unterlippe liegt ihrerseits hinter der Oberlippe. Das Kinn schließlich tritt hinter die Unterlippe zurück.

Maß nehmen

Das genaue Maß, um das jeder dieser Teile des Gesichts hinter den anderen zurücktritt, variiert von Person zu Person. Dennoch geht man am besten von einem Grundverhältnis wie in unserer Abbildung rechts aus und registriert die Variationen als Abweichungen.

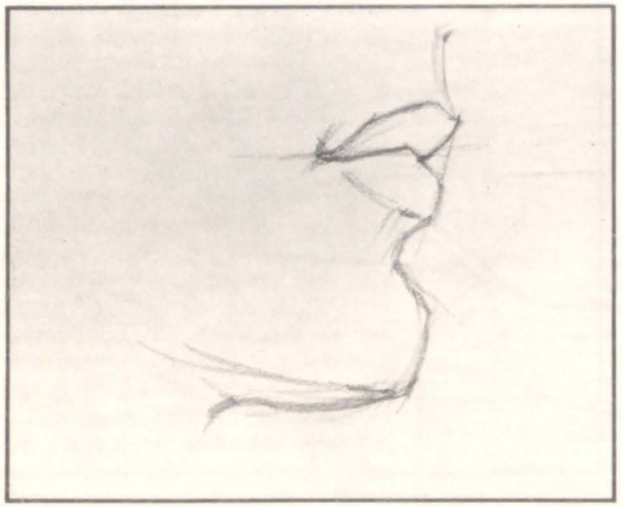
Beleuchten Sie das Gesicht Ihres Modells von oben, damit Schatten und lichte Stellen die einzelnen Gesichtspartien deutlich hervortreten lassen. Schattenflächen befinden sich unterhalb der Nase, auf der Oberlippe, dem unteren Bereich der Unterlippe und den tiefgelegenen Partien des Kinns. Licht fällt vor allem auf die Haut oberhalb der Oberlippe, auf den oberen Teil der Unterlippe und auf die nach oben weisenden Flächen des Kinns.

Ihr besonderes Augenmerk sollten Sie auf den Mundwinkel legen. In ihm spielen Licht und Schatten je nach dem Ausdruck des Mundes.

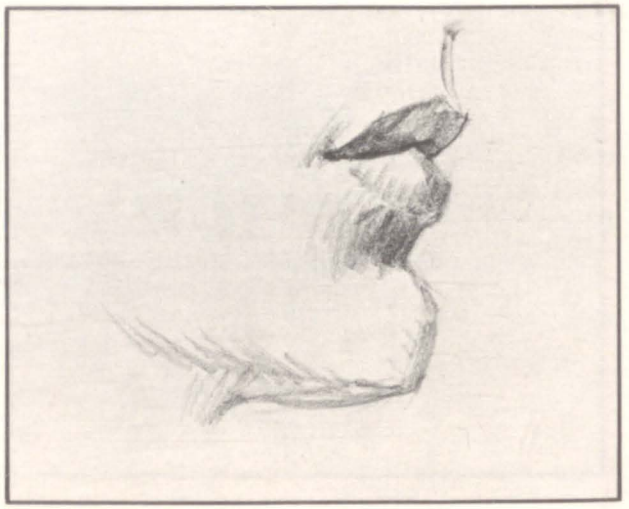


Der Mund ist ein beweglicher Muskel, der von der ihn umgebenden Gesichtsmuskulatur in seiner Dreidimensionalität bestimmt wird. Diese Tatsache sollte Sie nicht dazu verleiten, das Hervortreten des Mundes zu übertreiben. Wenn Sie sich eine Hilfslinie zeichnen, die im Verhältnis zur Senkrechten gesichtseinwärts geneigt ist, können Sie sich vor solchen Übertreibungen schützen.

Lynsay Blow



Die Trennungslinie zwischen den Lippen und die vom vordersten Punkt der Oberlippe auf die Mitte der Unterlippe einwärts führende Linie dienen als wichtigste Orientierung, aus der sich für die Skizze das Grundverhältnis der Lippen zueinander ablesen läßt. Deuten Sie die Oberlippe mit leichten Strichen an, und ziehen Sie eine Linie hinauf zur Nase. Skizzieren Sie erst dann die zurücktretende Unterlippe und das Kinn mit kurzen, vorwärtstastenden Strichen.



Die Form der Lippen modellieren Sie am ausdrucksstärksten mit dunkleren Strichen und breiten, getönten Flächen. Wegen ihrer Neigung nach unten befindet sich die Oberlippe im Schatten. Die Unterlippe liegt mit Ausnahme ihrer unteren Bereiche und der Stelle, an der sie die Oberlippe beschattet, in vollem Licht. Eine wichtige Schattenfläche befindet sich zwischen Mund und Kinnpartie. Der Ausdruck wird durch die Lage der Mundwinkel und Spannung der Lippen bestimmt.

Eine saubere Lösung

Maskiergummi ist ein nützliches Hilfsmittel, weil damit das heikle Problem gelöst werden kann, kleine Flächen inmitten großer Farbflächen gezielt auszusparen.

Bei einem Aquarell muß man im voraus festlegen, wo sich weiße Bildpartien befinden sollen. Bei großen, einfachen Formen bereitet es keine Schwierigkeit, sauber um sie herumzumalen – aber wie soll man sehr differenzierte, kleinere Formen aussparen? Wie hält man z. B. eine Fläche für eine einzelne weiße Möwe vor einem dunklen Himmel am zweckmäßigsten von Farbe frei, ohne auf zügigen Farbauftrag zu verzichten?

Eine Lösung dieses Problems bietet der Gebrauch von flüssigem Maskiergummi, mit dem man Partien einfach abdeckt, die weiß bleiben sollen. Anschließend kann man die gesamte Bildfläche ohne Rücksicht auf diese Flächen übermalen.

Maskiergummi besteht aus wassergelöstem Latex. Es wird in Flaschen verkauft und ist leicht eingefärbt, damit man stets gut kontrollieren kann, wo man es aufträgt. Nachdem man es mit einem Pinsel auf das Papier gebracht hat, trocknet es schnell und bildet einen wasserabweisenden Film. Schon braucht man sich um die kleinen weißen Flächen keine Sorgen mehr zu machen: Wie gewohnt wird der Himmel, oder was immer die umgebende Fläche darstellen soll, farbig angelegt. Wenn Ihr Bild getrocknet ist, „rubbeln" Sie den Film mit der Fingerspitze vorsichtig ab.

Scharfe Konturen

Beim Gebrauch von Maskiergummi entstehen sehr scharf konturierte weiße Flächen. Am besten bedient man sich der Abdecktechnik daher, wenn man Gegenstände mit klar definiertem Umriß darstellen möchte – zum Beispiel Gebäude, Segel oder Gräser. Bei Sujets mit fließenden Konturen, etwa Wolken oder Schaum auf einer Welle, ist es besser, weiße Partien auszusparen.

Der Gebrauch von Abdeckmitteln ist bei Aquarellisten nicht unumstritten. Die Arbeit damit ist zwar bequem, doch nicht immer passen harte Konturen zum weich ineinanderfließenden Farbspiel eines Aquarells. Sie sollten Abdeckflüssigkeit einmal ausprobieren und dann selbst entscheiden, ob Ihnen die Resultate zusagen.

Tip

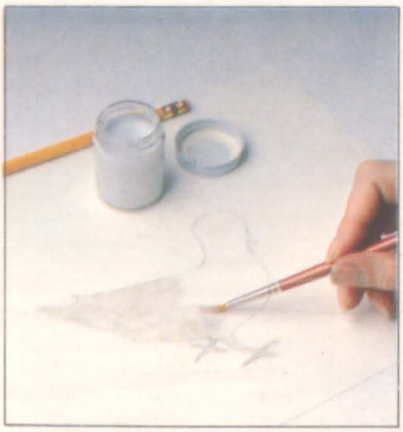
HELLE FLÄCHEN GUT GESCHÜTZT

Wenn Sie, etwa bei einem Nachtmotiv oder einem Stillleben, helle Bildpartien in Kontrast zu einem dunklen Hintergrund malen wollen, kann Ihnen Maskiergummi eine gute Hilfe sein. Führen Sie die hellen Teile des Gemäldes zuerst aus. Sobald sie trocken sind, decken Sie sie mit Maskiergummi ab. Nun können Sie sich ohne Probleme dem Hintergrund zuwenden.

LEICHT ZU REINIGEN

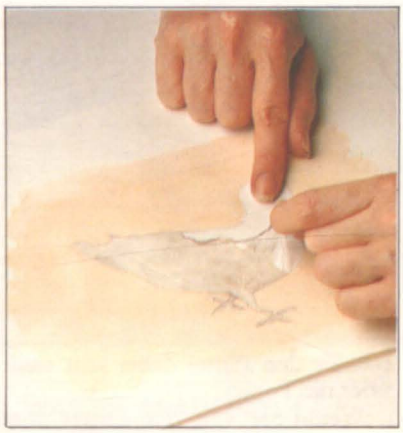
Damit Abdeckflüssigkeit Ihre Pinsel nicht ruiniert, waschen Sie ihn am besten gleich nach Gebrauch in warmem Seifenwasser aus. Angetrocknetes Maskiergummi können Sie mit Reinigungsbenzin lösen.

PRÄZISES ARBEITEN – LEICHTGEMACHT



Malen Sie Flächen, die Sie weiß belassen wollen, mit Abdeckmittel und weichem Pinsel aus. Reinigen Sie den Pinsel, während die Maskierflüssigkeit trocknet.

Tragen Sie die Farben wie gewohnt auf. Sie können ruhig über das Abdeckmittel hinwegmalen. Das Maskiergummi bildet einen wasserundurchlässigen Schutzfilm.



Nachdem der Farbauftrag trocken ist, entfernen Sie vorsichtig den Schutzfilm. Die zum Vorschein kommenden Flächen können weiterbearbeitet werden.

Übung: Distel

Um eine feingliederige Distel vor einem dunklen Hintergrund zu schaffen, setzt Zoltan Szabo in seinem ausdrucksstarken Aquarell Maskiergummi ein.

1. Die helle Form abdecken

Mit einem HB-Bleistift fertigt der Künstler zunächst eine Skizze. Er füllt die zart umrissene Fläche der Distel mit Maskiergummi aus und läßt es trocknen.

Damit eine luftige Farbfläche entsteht, befeuchten Sie das ganze Blatt gut mit klarem Wasser und malen den Hintergrund mit einem Pinsel Nr. 6 und verschiedenen Farbmischungen aus Siena natur, Siena gebrannt, Ultramarin und Cölinblau. Wenn der Farbauftrag seinen Glanz zu verlieren beginnt, können Sie dem Hintergrund Struktur verleihen, indem Sie mit einem spitz geformten Pinsel Nr. 2 klares Wasser in langen Strichen auftragen. Das Wasser verdrängt die Farbpigmente, und es entstehen helle, zarte Linien von lebhafter Struktur.

2. Kontrast schaffen

Damit ein Kontrast zum Blickfang des Bildes, der Distel, entsteht, legen Sie um sie herum die dunklen Hintergrundpartien an. Geben Sie zur Hintergrundmischung etwas mehr Ultramarin. Es lohnt sich, mit einer Vielzahl von exakten Pinselstrichen die Details der Blätter und der Halme zu betonen. Lassen Sie das Bild nun trocknen, und entfernen Sie das Abdeckmittel.

3. Warme Farbtöne hinzufügen

Weil die sonnenbeschienene Distel in einem warmen Gelb gemalt werden soll, empfiehlt es sich, farbige Akzente eines ähnlichen Farbtons in den Hintergrund einzubringen. So ruft man eine sehr angenehme, harmonisierende Wirkung hervor. Geben Sie dem gesamten Bild mit Indischgelb eine leichte Tönung. Führen Sie den Pinsel dabei sehr sanft über das Papier.

Wenn Sie von der Distel zum Bildrand hin arbeiten, verhindern Sie die Entstehung harter Konturen und erhalten auf der Distel reine, nicht durch den Kontakt mit den kalten Tönen des Hintergrunds verfälschte Farben.

1

2

3

4

4. Details an der Distel

In Mischungen aus Siena gebrannt, Siena natur und etwas Ultramarin entstehen die Details der Distel. Wenn Sie dunklere Töne in die Mitte der Pflanze setzen, erwächst der Eindruck, als würde die Distel an ihren Seiten – wie im Gegenlicht – hell leuchten. Die Farbabstufungen auf dem Stiel erreichen Sie, indem Sie Ihrer Mischung nach und nach mehr Ultramarin hinzufügen.

Die Distel setzt sich durch ihren klaren Kontrast deutlich vom Hintergrund ab und tritt förmlich aus dem Bild heraus.

WAS SIE BRAUCHEN

- Mattes Aquarellpapier
- Zwei Pinsel (Nr. 2 und Nr. 6)
- Siena gebrannt, Siena natur, Cölinblau, Ultramarin und Indischgelb
- Maskiergummi

„Geviertelter Granatapfel" von Jarvis Wilcox, 41 cm x 31 cm, Öl auf Leinwand.

Spachtelmalerei

Ölfarbe kann eine besondere Wirkung entwickeln, wenn man sie nicht mit einem Pinsel, sondern mit einem Malmesser cremig und abwechslungsreich strukturiert aufträgt.

Tip

LEUCHTENDE FARBEN WÄHLEN

Die Spachtelmalerei bietet eine gute Gelegenheit, mit leuchtenden, kräftigen Farben zu experimentieren. Wählen Sie für Ihre Palette intensive, deckende Farben – die Kadmiumtöne und die kräftigen Erdfarben wie Englischrot hell eignen sich besonders gut. Transparente Farben verlieren ihre Intensität, wenn sie dick aufgetragen werden. Wählen Sie die mit der stärksten Färbekraft – z. B. Phthaloblau –, und fügen Sie ein wenig Weiß hinzu.

Die „gespachtelte" Ölfarbe besitzt ganz spezielle Merkmale und kann Ihrer Arbeit neue Dimensionen verleihen und Ihre Ausdrucksmöglichkeiten erweitern. Eine Besonderheit des Malmessers liegt darin, daß man dicke, glatte Farbschichten auftragen und Texturen erzeugen kann, die das Licht einfangen. Diese ausdrucksvolle Technik ist jedoch nicht mit der Impasto-Technik zu vergleichen, bei der man die Farbe ausschließlich dick aufträgt: Viele mit dünnem Farbauftrag gemalte Meisterwerke enthalten mit einem Malmesser aufgebrachte Farbflächen, die ähnliche, aber weitaus subtilere Effekte erzeugen.

Manche Experten sind der Meinung, daß in Spachteltechnik aufgetragene Ölfarbe reiner und unvermischter wirkt und damit auch intensiver. Ihre Leuchtkraft ist jedoch davon abhängig, wie Sie Ihre Farben anmischen und schließlich aufspachteln. Die Arbeit mit dem Malmesser bereitet aber auch ganz einfach Spaß, weil Sie Ihnen Gelegenheit

bietet, Farbe auf eine spontane und expressive Weise auf die Leinwand zu bringen.

Die Grundausstattung

Es gibt Malmesser in verschiedenen Formen und Größen. Das gebräuchlichste hat eine schmal zulaufende „Klinge" mit einer gerundeten Spitze. Die Klinge selbst ist weich und flexibel. Die ideale Klingengröße eines Malmessers für den allgemeinen Gebrauch beträgt etwa 5 cm, es ist aber auch in vielen anderen Größen zu haben. Sollten Sie an der Spachteltechnik Gefallen finden, können Sie sich mehrere in verschiedenen Größen zulegen.

Die beste Oberfläche zum Malen mit dem Spachtel ist straff gespannte Leinwand, die mit der Elastizität der Klinge korrespondiert und deren Gewebe die Farbe gut bindet. Das Spachteln auf Hartfaser oder Pappe erfordert dagegen erheblich mehr Vorsicht und Sorgfalt: Das Malmesser läßt sich auf diesen Untergründen nicht so gut kontrollieren und schlittert über die glatte Oberfläche, wobei es eher leblos wirkende Striche hinterläßt.

Der Gebrauch des Malmessers

Nehmen Sie die Farbe mit der Unterseite der Klinge auf. Mit der vollen Breite der Klinge ziehen Sie kühne, breite Striche, mit der „Schneide" schaffen Sie feine Details. Das Messer sollte nicht vor und zurück bewegt werden. Setzen Sie es fest auf die Leinwand, und bringen Sie die Farbe mit einer einzigen, bestimmten Bewegung auf. Wenn der Strich enden soll, heben Sie die Klinge ab. Gehen Sie dabei großzügig mit der Farbe um, damit die Gewebestruktur der Leinwand ganz ausgefüllt wird.

Weniger ist mehr

Versuchen Sie zunächst, mit möglichst kurzen Strichen zu arbeiten, die sich waagerecht über die Fläche bewegen, die Sie kolorieren wollen. Beginnen Sie den Spachtelstrich auf der Seite, an der die Fläche einen klaren Abschluß aufweisen soll, ziehen Sie ihn hinüber, und kippen Sie die Klinge etwas an, so daß der Rand der Klinge die Farbe abschneidet und dabei gegen die Leinwand drückt.

Unsere Bildbeispiele zeigen, wie Sie den Spachtelstrich zu einem „impasto" entwickeln können oder über eine Farbunterschicht hinwegkratzen können, um einen gebrochenen Farbeffekt zu erzeugen.

Die goldene Regel der Spachtelmalerei lautet, jede Fläche des Gemäldes nur mit einem Minimum an Strichen zu bedecken, um so die klarsten und intensivsten Farben zu bekommen. Nach Möglichkeit sollten Sie darum jeden Strich vorher planen, um ihn dann sicher dahin zu setzen, wo Sie ihn haben wollen. Wenn möglich, sollte jede einzelne Farbfläche mit nur einem Strich ausgeführt werden.

Malen Sie beispielsweise eine Blume, schaffen Sie jedes einzelne Blütenblatt mit einem einzelnen Spachtelstrich. Hat das Blütenblatt eine helle Licht- und eine dunkle Schattenfläche, malen Sie es mit zwei Strichen – für jeden Ton einen.

In Jarvis Wilcox' Gemälde sehen Sie, daß der Künstler die Frucht aufbaut, indem er für jeden Kern eines Granatapfels einen einzelnen Spachtelstrich anbringt. Wenn der Strich nicht wunschgemäß ausfällt, kann man ihn mit einem oder zwei zusätzlichen Strichen verbessern. Solche Berichtigungen sind jedoch schwierig zu bewerkstelligen, ohne daß die Farbe ihre Vitalität verliert. In den meisten Fällen empfiehlt es sich eher, die Farbe mit einem Palettmesser abzukratzen.

Palettmesser

Ein Palettmesser ist zu fest, um damit Farbe auf die Leinwand aufzutragen. Mit ihm wird eigentlich nur Farbe auf der Palette gemischt oder zur Berichtigung von der Leinwand abgekratzt. Es kann jedoch auch dazu benutzt werden, erste Farbschichten bei der Spachteltechnik aufzutragen, um Farben geglättet ineinanderzufügen. Auf diese Weise entsteht eine dünne Basisschicht, auf die dann weitere Spachtelstriche aufgetragen werden.

INS DETAIL GEHEN

Das Malmesser ist so vielseitig, daß Sie damit auch feine lineare Details wie Zäune oder Zweige malen können. Um eine Linie zu „zeichnen", nehmen Sie Farbe mit der Unterseite der Klinge auf und führen dann den Rand des Spachtels über die Leinwand, als ob Sie mit der Klinge schneiden wollen.

Um dickere Linien hervorzubringen, vollziehen Sie gleichzeitig mit der Längsbewegung eine leichte seitliche Bewegung.

Mit dem Malmesser lassen sich Effekte wie beim Granulieren erzielen. Malen Sie eine rauh strukturierte Unterschicht, und lassen Sie sie trocknen. Nehmen Sie dann eine geringe Menge Farbe auf das Malmesser, und führen Sie es leicht über die erste unregelmäßige Farbschicht, so daß ihre erhabenen Stellen reliefartig herausstehen.

John Suett

Impasto: Nehmen Sie die Farbe mit der Unterseite des Messers auf, und bringen Sie sie dick auf die Leinwand. Mit klaren, entschiedenen Strichen können Sie dann eine starke Impasto-Textur von freier und spontaner Wirkung aufbauen.

Kratzen: Spachteln Sie eine unregelmäßige Farbschicht auf die Leinwand, und lassen Sie sie trocknen. Legen Sie eine neue Schicht darüber. Solange sie noch feucht ist, können Sie die untere Schicht mit dem Messer stellenweise freikratzen.

Übung: Klippen am Meer

Diese Übung, die fast nur mit dem Malmesser ausgeführt wird, gibt Ihnen die Gelegenheit, die wichtigsten Spachteltechniken in der Praxis zu erproben. Ein Pinsel wurde nur benutzt, um die Umrisse Ihres Sujets locker und flüssig anzudeuten.

1. Der Entwurf

Mit terpentinverdünntem Ultramarin und einem kleinen Pinsel skizzieren Sie locker die Umrisse des Bildes. Nun wird mit dem Malmesser der obere Teil des Himmels mit einer Mischung aus Alizarin-Krapplack dunkel, Ultramarin und Weiß ausgefüllt. Um schon in der Untermalung räumliche Tiefe anzudeuten, bedeckt der Künstler den unteren Teil des Himmels auf die gleiche Weise, jedoch mit einer Mischung aus Lichter Ocker und Weiß, die mit einer Spur Alizarin Krapplack „erwärmt" wird. Damit als Grundlage nur eine dünne Farbschicht zurückbleibt, auf die nach und nach weitere Farbschichten aufgetragen werden können, empfiehlt es sich, die Farbe mit einem Palettmesser weitgehend abzukratzen.

1

2. Die Formen festlegen

Mit einer Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt und Lichter Ocker sowie etwas Weiß können Sie jetzt den großen dunklen Felsen malen. Den kühleren Farbton für die Klippen in der Ferne erhalten Sie, indem Sie das Ultramarin durch Phthaloblau ersetzen und mehr Weiß hinzufügen. Für die Schattenflächen der kleinen Felsen ist eine Mischung aus Siena gebrannt, Ultramarin und Lichter Ocker gut geeignet, für die von der Sonne beschienenen Oberflächen eine Mischung aus Siena gebrannt, Lichter Ocker und Weiß.

Der Sandton besteht aus einer Mischung von Lichter Ocker, Kadmiumrot und Weiß. Die zu den Felsen hin gelegene leicht rötliche Fläche, die den Vordergrund belebt, ist aus Siena gebrannt und Lichter Ocker gemischt. Damit eine feste Grundlage für die nächste Farbschicht geschaffen wird, sollten Sie mit dem Palettmesser überschüssige Farbe von der Leinwand kratzen.

2

3

3. Das Meer

Um der Oberflächenstruktur des Wassers zu entsprechen, wird es mit langen, waagerechten Strichen angelegt. Eine Mischung von Phthaloblau mit Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß, der Sie für die blasseren Flächen zusätzlich Weiß hinzufügen, gibt dem Meer eine natürliche Farbe. Damit das Meer mit dem Farbton des Himmels harmoniert, tragen Sie an einigen Stellen, etwa am Fuße der Klippen in der Ferne, mit dem Messerrand die gleiche Farbmischung auf, die Sie für den unteren Teil des Himmels verwendet haben. Bevor Sie weitermalen, lassen Sie das Bild 48 Stunden trocknen.

4

4. Der bewölkte Himmel

Mischen Sie auf Ihrer Palette ganz nach Ihrem Geschmack verschiedene Himmelsfarben aus Phthaloblau, Umbra gebrannt und Lichter Ocker. Für die kühleren Farbtöne kommt nur etwas Weiß, für die hellen Wolken viel Weiß, und für deren wärmere Stellen ein wenig Lichter Ocker hinzu. Um eine lebhafte Oberfläche zu erzeugen, malen Sie den Himmel, indem Sie mit jedem Strich unterschiedlich viel Farbe auftragen. An einigen Stellen wird die Farbe nur sehr dünn aufgebracht, damit die unteren warmen Farben hindurchschimmern, als ob warmes Sonnenlicht durch die Wolken bricht. Schließlich können Sie ein bißchen Weiß mit nur einem Hauch Lichter Ocker mischen, um damit die sonnenbeleuchteten Wolkenpartien zu betonen und einen hellen Lichtstreifen über dem Horizont anzudeuten.

5. Details an den Klippen

Wenn Sie die Formen der Klippen am Horizont verstärken wollen, bietet sich eine Mischung aus Phthaloblau, Umbra gebrannt, Lichter Okker und Siena gebrannt an.

Ein einzelner Messerstrich mit wenig Farbe deutet eine niedrige Wolke an, die gerade über die beiden Spitzen der Klippen im Hintergrund hinwegzieht.

Auch der dunkle Felsen im Vordergrund und der gezackte, felsige Abhang verlangen nach einiger Detailarbeit. Eine Mischung aus Ultramarin, Siena gebrannt und Lichter Ocker mit einem Hauch von Alizarin Krapplack ist für die wärmeren Flächen im oberen Bereich ideal. Malen Sie die dunklen und kühleren Flächen des davorliegenden Felsens und den steinigen Strand mit Ultramarin und Siena gebrannt. Einige kurze Spachtelstriche der kühleren Himmelsfarbe, die zwischen die nassen Steine des Strandes gesetzt werden, deuten Spiegelung des Himmels im Wasser an.

Um am Fuße des großen Felsens eine Spiegelung im Wasser anzudeuten, malen Sie ein paar leichte, senkrechte Striche mit der dunklen Felsenfarbe, darüber Himmelsfarbe und fügen diese leicht ineinander.

5

6. Der Vordergrund

Eine Mischung aus Lichter Ocker, Kadmiumrot und Weiß sowie ein wenig Cölinblau dient dazu, in breiten Strichen den Sand im Vordergrund weiter auszuführen. Die Wasserfläche im Vordergrund bringen Sie mit Spachtelstrichen der verschiedenen Himmelsfarben gut zur Geltung. Betonen Sie den glitzernden Schaum und das Sonnenlicht auf dem nassen Strand mit dicken Strichen weißer Farbe, die mit etwas Lichter Ocker „erwärmt" wurde. Um Spiegeleffekte auf der Wasserfläche zu schaffen, können Sie problemlos den Farbton des dunklen Felsens aus Ultramarin und Siena gebrannt benutzen.

Damit eine ausgewogene Farbwirkung entsteht, hellen Sie mit demselben Farbton, wie Sie ihn für den Sand benutzt haben, die dem Licht zugewandten Flächen der kleinen Felsen im Wasser auf.

6

7

7. Der letzte Schliff

Die schattigen Felsvorsprünge und -spalten des großen Felsens verlangen eine Verstärkung der dunklen Farbtöne. Verwenden Sie dafür eine Mischung aus Phthaloblau und Siena gebrannt, und ziehen Sie die Farbe mit seitlich gehaltener Klinge leicht über die Leinwand hinweg. Dadurch verbinden sich die Hauptteile des Bildes (Meer und Felsen) optisch noch besser miteinander.

Der Schaum am Ufer beginnt regelrecht zu leuchten, wenn Sie mit der Spitze der Klinge in schnellem, schlankem und gebogenem Verlauf weiße Farbe mit etwas Lichter Ocker hinzufügen.

Um mehr Dramatik im vorderen Teil des Wassers um die Felsen herum zu erzeugen, fügen Sie ein paar schnelle Striche der Himmels- und Wolkenfarbe hinzu. Schließlich können Sie zur Belebung des Bildes etwas kurzes, struppiges Gras in den Vordergrund bringen, indem Sie mit der Klingenspitze des Malmessers kurze, unregelmäßige Striche aus Ultramarin und Kadmiumgelb, gemischt mit etwas Umbra gebrannt, auftragen. Für die zarteren Gräser pressen Sie den Klingenrand nur kurz gegen die Leinwand und schaffen so einen „Abdruck".

Sie haben sicherlich bemerkt, daß in unserem Beispiel die ersten Farbschichten unterhalb des Himmels und des Sandes fast vollständig unter den kräftigen Strichen der darüberliegenden Farben verschwunden sind. Nur an einigen Stellen scheinen Sie noch hindurch und harmonisieren die Farbwirkung. Es ist hilfreich, die Farbmischungen sorgfältig zu planen und zusammenzustellen, damit Sie mit den Farben nicht erst dann zu experimentieren beginnen, wenn Sie sich ganz auf den Strich mit dem Malmesser konzentrieren wollen.

WAS SIE BRAUCHEN

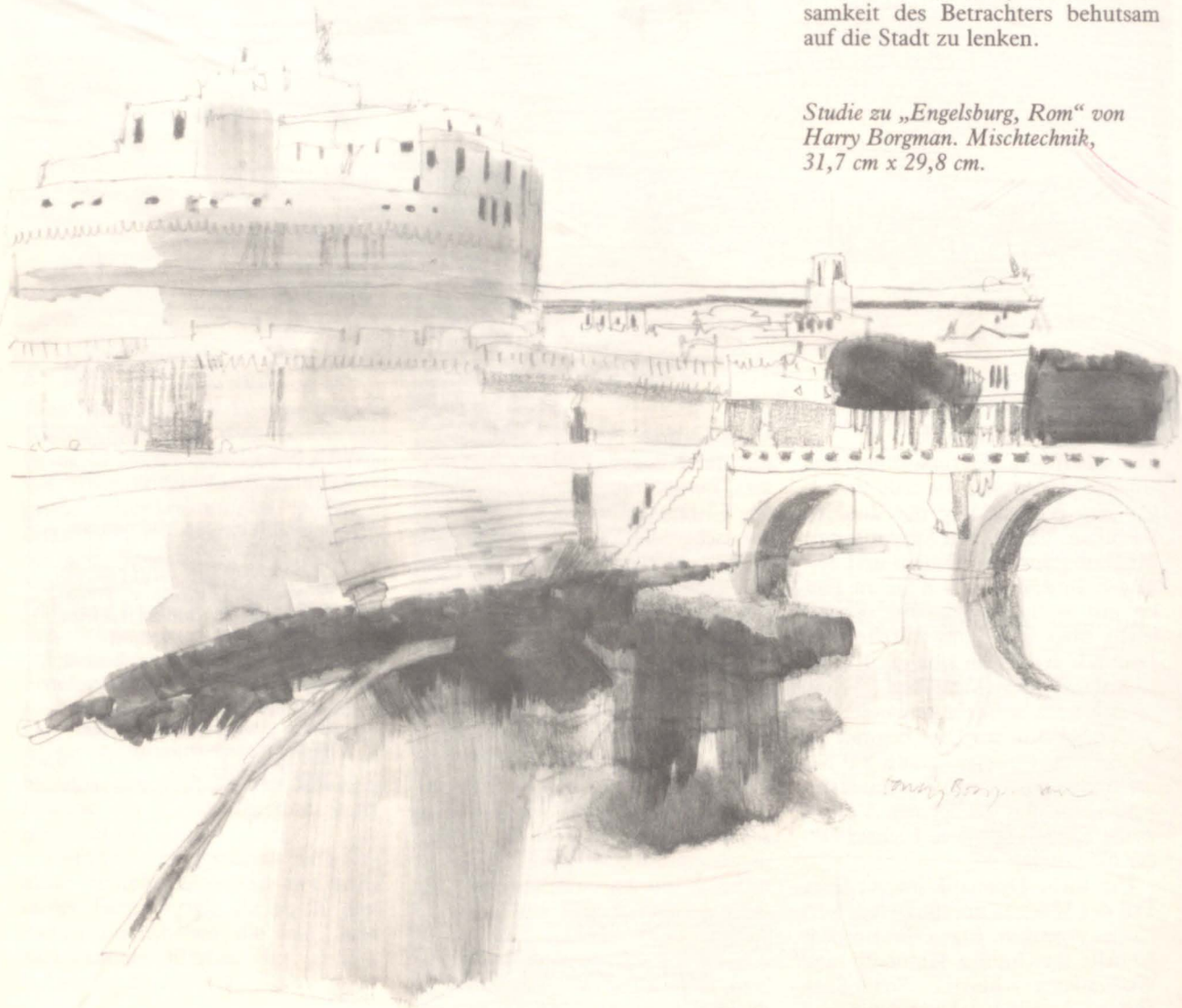
- Grundierte Leinwand 40 cm x 50 cm
- Ein 5 cm langes Malmesser
- Ein Palettmesser
- Eine Palette mit zehn Farben: Titanweiß, Ultramarin, Alizarin-Krapplack dunkel, Lichter Ocker, Umbra gebrannt, Phthaloblau, Siena gebrannt, Kadmiumrot, Cölinblau und Kadmiumgelb
- Einen kleinen, runden Haarpinsel (Marderhaarmischung oder Nylon).

Flüsse und Kanäle

Oft dokumentieren Skizzen und Studien die künstlerische Auseinandersetzung mit einem Thema deutlicher als ein fertiges Bild. In unserer neuen Rubrik helfen Ihnen namhafte Künstler, den Weg vom Motiv zum Bild leichter zu finden. Entwickeln Sie die Fähigkeit, das Wesentliche in wenigen, aber bestimmten Strichen einzufangen.

Es kann viel Freude bereiten, an einem Fluß zu sitzen und dessen anmutige oder auch würdevolle Bewegung zu erfassen. Versuchen Sie, sich in die Stimmung der Landschaft zu versetzen und diese Stimmung auf Ihr Blatt zu übertragen. Fließt das Wasser z. B. ruhig durch eine große, alte Stadt, dann deuten Sie seine Ufer mit einfachen, großzügig geschwungenen Linien an. Sie werden überrascht sein, wieviel Wirkung Sie mit dieser Einfachheit erzielen. Wenn Sie entlang des Ufers Gebäude andeuten, können Sie diese Wirkung noch verstärken. Harry Borgman hat in seiner Studie die Burg mit einigen großzügigen, die Linien des Flußufers unterstreichenden Bewegungen gezeichnet. Besonders eine Flußbiegung ist für die Anlage einer solchen Komposition hervorragend geeignet. Harry Borgman sorgte dafür, daß auch die perspektivische Gestaltung des Ufers den Charakter des Flusses hervorhebt. Der Blick des Betrachters wird mit dem fließenden Strom ins Bild hineingezogen.

Die Brücke dient als kompositorisches Element dazu, die Aufmerksamkeit des Betrachters behutsam auf die Stadt zu lenken.



Studie zu „Engelsburg, Rom" von Harry Borgman. Mischtechnik, 31,7 cm x 29,8 cm.

MALEN UND ZEICHNEN

INDEX

Heft 1 bis 12 (Seiten 1 bis 336)

Index für Band 1. Ein kompletter Index für alle Ausgaben von MALEN UND ZEICHNEN erscheint in Heft 96. Stichwörter, die sich auf die jeweils vorletzte Heftseite beziehen, sind durch v. S. und die betreffende Heftnummer gekennzeichnet: z. B. v. S. 2

Kursivgedruckte Wörter und Seitenangaben verweisen auf Gemälde.

A

Achsenlinien 93
Acryl 113–18, 156–9, v. S. 8
Aquarell-Techniken 216–17, 244–7
Farbmischungen 114–15
Grundmittel 113–14
Impasto 156
Lasurtechnik 114, 156, 266–71
Malmittel 114, 216, v. S. 10
Maluntergrund 113
Naß-in-naß 216, 217
Papier 216
Pinsel 113, 216, v. S. 10
Stupfen 186–91
Transparenz 113, 114, 115, 156
Trockenpinseltechnik 156, 217, 245, 266–71
Verreibtechnik 156
Verzögerer 156, 187, v. S. 10
Acryl-Gel 267, v. S. 10
Acryl-Gesso 113–14
Akte
Figurenzeichnen 286–91
Pastell 179
alla prima 22, 166
Altes Wagenrad (Bolton) *197*
Am Hudson (Kensett) *256*
Äpfel 157–9, 177, 213–15
Aquarell 6
Ausblenden 250
Farbe 8, v. S. 1
Farbe hinzufügen/wegnehmen 42
Farbtemperatur 141–4
harte und weiche Konturen 11
Himmel 10–11
klares Wasser benutzen 292–5
Komposition 250–1
Korrigieren 250
Landschaftsbild 102–7
Lasuren 130–3
Maskiertechniken 313–15
Materialien 8–9
Mischen 40–1
Naß-auf-trocken-Technik 11
Naß-in-naß-Technik 12–13
Paletten 9
Papier 9, 171
Pigmentierung 130, 132
Pinsel 8–9, 13, v. S. 3
Pinselführung 57–62
Pinselhaltung 58
Trockenpinseltechnik 13, 59, 197–201
Verläufe 130–3
Verwaschen 10
weiße Flächen 169–73
Arbeitszimmer (Stern) *167*
Arco della Conca, Italien (Guptill) *182*
Armstrong, Martha
im Atelier 66–7
Landschaft in Vermont, Hochsommer *66*
Aufpolieren, Buntstifte 281–5
Augen
Tiere 192–3
Augenhöhe 46, 89
Ausblenden 250

B

Bambuspinsel 58
Barytpapier 36
Bäume
feine Federzeichnung-Übung 238–9
freies Zeichnen 138–9
Sommerlandschaft-Übung *102–7*
Beach Garden (Betts) *113*
Bewegung 229
Skizzen 139
Bierstadt, Albert
Sierra Nevada in Kalifornien *161*
Bildebene 255
Birmakatze (Cossman) *193*
Blaue und weiße Iris (Reid) *143*
Blaues Salatsieb (Freckelton) *242*
Bleistift 18
für Skizzen 2
Graphit- 18
-Striche 35
Spitzen 18, v. S. 11
Töne 63–5
siehe auch Buntstift; Skizzen; Zeichnen
Blahove, Marcos
Cindy-Übung *300–3*
Blickwinkel 140
Blockley, John
im Atelier 95–7
Im Gebirge *95–6*
Nach dem Regen *292–3*
Oberhalb der Marsch 97
Blumen
Aquarell 143–4
im Atelier 218–19
Pinselstriche 60
Bolton, Richard
Altes Wagenrad *197*
im Atelier 15–17
verwitterte Texturen 199
Borgeson, Bet
Aufpolieren-Übungen 283, 284–5
Grüne Äpfel-Übung *213–15*
Harmonie von Verlauf und Struktur *285*
Zinnien *80-1*
Borgman, Harry
Antike Stätte *163*
Brücke an der Seine-Übung *153–5*
Brückenbild *152*
Dorf in der Ferne-Übung *110–12*
Engelsburg, Rom (Studie) *322*
Felslandschaft-Übung *306–8*
Filzstiftarbeit 272–5
Gondelszene-Übung *272–5*
Hinterhof-Übung *330–3*

Kreuzschraffur-Übung (Tusche) 328, 329
Landschaft mit Buschwerk-Übung *64–5*
Lastkähne auf der Seine *323*
Old Deerfield, Connecticut *276*
Pinsel-Tusche-Technik und Übung 278–80
Steilküste mit Leuchtturm *119–21*
Stilleben *118*
Tonflächen mit Tusche 202–5
Wald mit Efeuranken-Übung *153–5*
Borstenpinsel 50, 85
Übung (Borgman) 279–80, 306–8
Brackmann, Robert
Jennifer Jones als Jenny *31*
Brennpunkt 140, 226
Brett, Zeichen- 30, 216, v. S. 11
Bristolkarton 184
Broschüren-Blumen (Jamison) *218–19*
Brücke an der Seine-Übung (Borgman) *153–5*
Brücke der heiligen Dreifaltigkeit (Childe Hassam) *161*
Brückenbild (Borgman) *152*
Buntstift 81–4
Aufpolieren 281–5
Farbige Linien 212
Farbschichten 98–101
Form 212–15
Früchte 100, 213–15
Linienarten 83–4
Mischen 98
Modellieren 100
Papierwahl 213
Schatten 101
wasserlösliche 82, 152–5
siehe auch Zeichnen

C

Caddell, Foster
Tagtraum 137
Cansonpapier 37
Cassatt, Mary
Simone mit dem weißen Hut *180*
Cherepov, George
Grüne Landschaft-Übung *124–5*
Zwiebeln-Übung *77–9*
Childe Hassam, Frederick
Brücke der heiligen Dreifaltigkeit *161*
Chinesischer Pinsel 183, 200
Cindy-Übung (Blahove) *300–3*
Claude-Glas 208
Corsellis, Jane
im Atelier 38–9, 262–5
Kate *22–3*
Morgen *262–3*
Saskia *38–9*
Cossman, Howard
Birmakatze *193*
im Atelier 192–3
Siamkatze *192*
Cottingham, Robert
Fleishman *128–9*
im Atelier 126–9
Tiptop *127*

D

Debbie (Reid) *258*
Degas, Edgar 29
Dickinson, Sidney E.
Portrait von Paul P. Juley *160*
Dorf in der Ferne-Übung (Borgman) *110–12*
Distel-Übung (Szabo) *314–15*
dunkle Farben 258–9
Dürer, Albrecht
„Unterweisung der Messung" 4

E

Einsamer Darsteller (Szabo) *201*
Eis und Reif 294–5
El Greco 287
Ellipsen 89–93
Engelsburg, Rom-Studie (Borgman) *322*
***Ennui*-Studie** (Sickert) *254*

F

Fabri, Ralph
Häuser in Bangkok *267*
Fächerpinsel 166
Farben 68–70
Gleichgewicht 143
Grün 122–5
hell und dunkel 258–61
Intensität 68
Komplementär- 69, 70
Lokalton 205, 206
Modellieren mit 157–9
neutrale 70, 76
Primär- und Sekundär- 69
Temperatur 52, 69, 141–4, 260–1
Tonwerte 160–5, 206–11
Farbkreis 68
Farbschichten
Buntstifte 98–101
siehe auch Lasuren
Farbton 68
Farbwert 68, 160
Feder 338–41
feine 236
Striche 183–5, 202–3
Tuschefüller 328
Federkiel 183
Federzeichnung, siehe Tusche
Felsküste-Übung (Reyna) *244–7*
Felslandschaft-Übung (Borgman) *306–8*
Figuren
Zeichnen 286–91
siehe auch menschlicher Körper
Filzstift 2, 183, 230–1
Farbeffekte 334–5
Papiereffekte 336
Tönung-Übung 272–5
Fingerrahmen 2
Fixiermittel 51, 283, v. S. 5
Pastell- 31
Fleishman (Cottingham) *128–9*
Fluchtlinien 46
Fluchtpunkt 46, 47
Flüsse und Kanäle 322–3
Form
Buntstifte 100, 212–15
Rundungen 89–93
Fotografien
im Atelier 126
Seh-Hilfe 250
Freckelton, Sondra
Blaues Salatsieb *242*
im Atelier 240–3
Kohl und Tomaten *240–1*
Rotkohl *243*
Stilleben mit roter Tasche *225*
freie Natur
Acryl 266
Bleistift 108–12
Freunde (Reid) *259*
Froschperspektive 47
Frost, Dennis
Kleines Mädchen mit Luftballon *134*
Portraits (Pastell) 134, 181
Früchte
Farbschichten 100
Modellieren 157–9, 177
Ölmalerei-Übung 26–8, 54–6
Stupfen-Technik 188–91
Frühstückstisch (Reid) *260*
Furchen-Technik 198

G

Gänseblümchen und Klee (Jamison) *255*
Gauguin, Paul 22
Gelbe Iris (Reid) *57*
Gelbe Narzissen und eine Orange (Reid) *70*
Gelbtöne (Ölmalerei) 53
Gemüse
Bleistift 34–5, 118
Ölmalerei 77–9
Stilleben 240–3
Gesicht 221
Mund 309–12
siehe auch Kopf
geskribbelte Zeichnung (Skizzen) 139
Geviertelte Granatapfel (Wilcox) *316*
Gleichgewicht, Farb- 143
Goldener Schnitt 211
Gondelszene-Übung (Borgman) *272–5*
Granuliertechnik 13, 59
Acryl 156
Ölmalerei 232–5, 317
siehe auch Trockenpinseltechnik
Graphitstifte 118
Grautöne 70, 76–9, 275
Grauwerte 63–5, 160
Grisaille-Technik 300–1
Grundiermittel 51
Acryl-Gesso 113–14
Grüne Apfel-Übung (Borgeson) *213–15*
Grünes Boot (Gruppe) *233*
Grüne Landschaft-Übung (Cherepov) *124–5*
Grüntöne 122–5
Gruppé, Emile
Grüne Boot, Das *233*
Hafenszene *86*
Guatemaltekische Frauen (Hill) *229*
Guptill, Arthur L.
Arco della Conca, Italien *182*

H

Haar-Effekte 298,299
Haarspray 31, 51
Hafenszene (Gruppé) *86*
Hafenszene (Millard) *227*
Hafenszene (Petrie) *108*
Harmonie von Verlauf und Struktur (Borgeson) *285*
Hartfaserplatte 51, v. S. 11
Hartpastelle 30
Hassam, siehe Childe Hassam
Häuser am Hafen-Übung (Hilder) *173*
Häuser in Bangkok (Fabri) *267*
Hauttöne
Ölmalerei 298–303
Havasu Canyon (Sweet) *296–7*
helle Farben 261
Henderschott, Frederic
Stilleben mit Kupfersprühdose *90*
Hilder, Rowland
Häuser am Hafen-Übung *173*
Mühle in Norfolk *6–7*
Regatta-Übung *252*
Hill, Tom
Guatemaltekische Frauen auf dem Markt *229*
Himmel
Aquarell 10–11
Wolken 105
Hinterhof-Übung (Borgman) *330–3*
Hogarth, Paul
Marrakesch, Marokko *231*
Notre Dame, Paris, 1957 *1*
Plaza Santa Catalina Tomas *185*
Sidi-bou-Said, Tunesien, 1966 *335*
Holzkohle 51
-Stifte 18–19
Horizont 46, 47, 103, 104, 227

I

Im Atelier
Armstrong, Martha 66–7
Blockley, John 95–7
Bolton, Richard 15–17
Corsellis, Jane 38–9, 262–5
Cossman, Howard 192–3
Cottingham, Robert 126–9
Freckelton, Sondra 240–3
Jamison, Philip 218–19
Sims, Graeme 324–7
Sweet, Mary 296–7
Szabo, Zoltan 150–1
Im Gebirge (Blockley) *95–6*
impasto 22, 88, 117, 156, 316, 317
Ingrespapier 121
Intensität 68

J

Jamison, Philip
Broschüren-Blumen *218–19*
Gänseblümchen und Klee *255*
im Atelier 218–19
Küste von Vinalhaven *248–9*
Moores Bauernhof *250*
Nebel auf der Insel Lane *255*
Schwarm Krähen, Ein *251*
Sommerblumen in meinem Atelier *172, 218*
Sommertag *248*
Sonntag im Sommer *253*
Tauwetter im März *251*
Japanpapier 72
Japaninsel 276
Jennifer Jones als Jenny (Brackmann) *31*

K

Kalligraph
Feder 183
kalte Farben 52, 69
Aquarell 141–4
Hauttönen 298
Kanäle und Flüsse 322–3
Karton, Bristol- 184
Kate (Corsellis) *22–3*
Katze 192–3
Kegel 89, 91
Kensett, John Frederick
Am Hudson *256*
Kim im Studio (Reid) *298*
Kinderportraits
Ölmalerei-Übung 300–3
Pastell 134–7, 180
Kinkade, Thomas
Straßenszene, Washington D. C. *236*
Kleines Mädchen mit Luftballon (Frost) *135*
Knetgummi 18, 30, 120
Kohl und Tomaten (Freckelton) *240–1*
Kohlestifte 18–19
Komplementärfarbe 69, 70
Komposition 225–9, 250–1
Augenhöhe 46, 89, 227
Landschaft 102–7
Konturen
harte und weiche,

mit Aquarell 11
Konturentechnik mit Bleistift 21, 138–9
Kopf 220–3
siehe auch Gesicht, menschlicher Körper
Körper, siehe Figuren; menschlicher Körper
Körperfarbe 174, 176
Korrigieren
Aquarell 250
Kratzen (Ölmalerei) 317
Kreuzschraffur 83, 145, 203, 328–33
Kugeln 89
Kurven 174
Küste
Acryl-Übung 244–7
Küste von Vinalhaven (Jamison) *248–9*

L

Landschaft
Aquarell 102–9
Bleistift 64–5
Luftperspektive 256–7
Naß-in-naß-Übung 194–6
Tonwerte 208–11
Trockenpinseltechnik 200–1
Landschaft in Vermont (Armstrong) *66*
***Landschaft mit Buschwerk*-Übung** (Borgman) *64-5*
Lastkähne auf der Seine (Borgman) *323*
Lasuren
Acryl 114, 266–71
Lavendelöl v. S. 4
Leinöl 22, 88, v. S. 4
Leinwände 51, v. S. 7
Grundiermittel 51
Leinwandmalgrund 51, v. S. 7
Licht
gutes und schlechtes 34
und Schatten 101, 174-7, 205
Linearperspektive 48–9, 253
Linientechnik
Bleistift 21, 138–9
Buntstift 83–4
Linien-Ton-Technik 21
Lokalton 206
Tusche 205
Löschpapier 278
Lowe, Joe Hing
Portrait eines jungen Mannes *309*
Luftperspektive 256–7

M

Malmesser, siehe Spachtel
Malmittel
Acryl 114, 216, v. S. 10
Ölmalerei 51, 87–8, v. S. 4
Malpappen v. S. 7, v. S. 8
Marderhaarpinsel 8, 50, 85, 183
Marker 183, 230
siehe auch Filzstifte
Marrakesch, Marokko (Hogarth) *231*
Maskiermaterialen
-gummi 313–15
-lösung 117
Maßgitter 4–5, 224
Materialen
Acryl 113
Aquarell 8–9
Ölmalerei 18–19
Zeichnen 18–19
menschlicher Körper
Hauttöne 298–303
Kopf 220–3
Muskulatur 287
Zeichnen 286–91
siehe auch Figuren
Millard, David
Hafenszene *227*
Skizzenblock 2, 3, 140
Stilleben-Übungen 171, 229
Tropische Szene *171*
weiße Flächen-Übung 171–2
Modelle 291, 300
Modellieren
Grauwerte 63–5
Licht und Schatten 174–7
mit Farben 157–8
Modellierpaste v. S. 10
Mohnöl v. S. 4
Moores Bauernhof (Jamison) *250*
Morgen (Corsellis) *262–3*
Mühle in Norfolk (Hilder) *6–7*
Mund 309–12
Muskulatur,
menschlicher Körper 287

N

Nach dem Bade (Philipp) *179*
Nach dem Regen (Blockley) *292–3*
Naß-in-naß-Technik
Acryl 216, 217
Aquarell 12–13
Ölmalerei 166
Nebel auf der Insel Lane (Jamison) *255*
neutrale Farben 70, 76
North Pond (Armstrong) *67*
Notre Dame, Paris, 1957 (Hogarth) *1*
Nylonhaarpinsel 51

O

Oberhalb der Marsch (Blockley) *97*
Old Deerfield Connecticut (Borgman) *276*
Ölmalerei 22–3
alla prima 22
Farben 24–5, 50, v. S. 2
Farben mischen 52–3, 76, 166–7
fett auf mager 87
Grüntöne 122–5
Hauttöne 298–303
impasto 22
Landschaften 124–5, 194–6
Malgründe 51
Malmittel 51, 87–8, v. S. 14
Materialen 50–1
naß-in-naß 166, 194–6
neutrale Farben 76–9
Palette 51
Pinsel 27, 50–1, 85, 166
Pinselstriche 85–6
Schatten 258
Spachtelmalerei 316–21
Stilleben 26–8, 54–6
Stupfen 232–5
Tonwerte 206–11
Trockenzeiten 28, 166
Verdünnungsmittel 22, 51, v. S. 4
Ölpastelle 30

P

Palette (Farben)
Acryl 246
Aquarell 40
Ölmalerei 24–5, 52–3
Pastell 32
Paletten (Zubehör)
Aquarell 9
Haltung von 52
Ölmalerei 51
Palettmesser 51, 317
Haltung von 52
Papier
Aquarell 9, 37
Baryt- 36
Bleistifteffekte 36–7
Canson- 37
Filzstifte 336
Ingres- 121
Japan- 72
Pastell- 30
Spannmethode 9
Textur 9, 36–7
Tuschezeichnungen 333
Zeichnen 18, 36–7
Papierblumen (Reid) *144*
Papierwischer 20
Papprahmen 2
Pastell 29–33, 72–5
Farben 134–7
Farben mischen 178–81
Papier 30
Portraits 134–7
-Stifte 30
Venedig-Übung 73–5
Zeichenstrukturen 33
Perspektive 46–9
Frosch- 47
Linear- 48–9, 253
Luft- 256–7
Rundungen 89–90
Vogel- 48
Petrie, Ferdinand
Hafenszene *108*
Sommerlandschaft-Übung *102–7*
***Pfirsiche*-Übung** (Reyna) *188–91*
Phillip, Robert
Nach dem Bade *179*
Pigmentierung 130, 132
Pike, John
Ruheplatz des Straßenmusikanten *175*
Pinsel
Acryl 113, v. S. 10
alter 304
Aquarell 8–9, 13, v. S. 3
Borsten- 50, 85, 279–80, 306–8
chinesischer 183, 200
Fächer- 166
-haltung 52, 58, 232
Japan- 276
Marderhaar- 8, 50, 85, 183
Ölmalerei 27, 50–1, 85, 166
Reinigung 13, 313, v. S. 10
Stupf- 186
Tusche 276
Pinselstriche
Acryl 156
Aquarell 57–62
Granuliertechnik 13, 59, 156
Ölmalerei 85
Tusche 276–7
Plastizität
Portraits 222–3
Plaza Santa Catalina Tomas (Hogarth) *185*
Polieren, siehe Aufpolieren
Pollock, Jackson 248
Pontormo, Jacopo da 34
Portrait eines jungen Mannes (Lowe) *309*
Portrait von Paul P. Juley (Dickinson) *160*
Portraits
junge Menschen 134–7
Kinder 300–3
Modelle 300
Ölmalerei 298–303
Pastell 29, 134–7
Plastizität 222–3
Primärfarben 69
Proportionen
Kopf 220
Maßgitter 4–5
menschlicher Körper 286–8
Messen 224

R

Radiergummi 2, 18, 82
Spitzlicht mit 177
Rapidograph 236
rauhes Papier 37
räumliche Tiefe 253–7
Buntstifte 212
Kreuzschraffur 328–33
Licht und Schatten 174–5
***Regatta*-Übung** (Hilder) *252*
Reid, Charles
Blaue und weiße Iris *143*
Debbie *258*
Freunde *301*
Frühstückstisch *260*
Gelbe Iris *57*
Gelbe Narzissen und eine Orange *70*
Kim im Studio *298*
Papierblumen *144*
River Street *71*
Sommerstrauß-Übung *43–5*
Stehende Figur im Sonnenlicht *286*
Zitronenhändler *169–70*
Reif 294–5
Reinigung
Paletten 246
Pinsel 13, 313, v. S. 10
Rembrandt van Rijn
Saskia trägt Rumbartus die Treppe hinunter *305*
Renoir, Pierre Auguste v. S. 4
Reyna, Rudy de
Felsküste-Übung *244–7*
Sommerlandschaft-Übung *268–71*
Stupfen-Übung *188–91*
Rindshaarpinsel 8
River Street (Reid) *71*
Rosa Haus in der Prince Street (Russel) *168*
Rotkohl (Freckelton) *243*
Rotmarderpinsel 8
Ruheplatz der Straßenmusikanten (Pike) *175*
Rundungen 89–93
Russel, John C.
Rosa Haus in der Prince Street *168*

S

Saskia (Corsellis) *38–9*
Saskia trägt Rumbartus (Rembrandt) *305*
Schatten 143
Buntstift 101
Farb (Ölmalerei) 258–61
Licht und 174–7, 205
Schink, Christopher
Wüstenlandschaft-Übung *131–3*
Schmid, Richard
Winterszene-Übung *234–5*
Schmieren-Technik 198
Schnee 234–5
Schnee-Eulen (Sims) *327*
Schraffuren 145–9, 328–33
einfache und kreuzweise 83
Tusche 202–3
Schummern, siehe Granulieren
Schwämmchen 9
Schwarm Krähen, Ein (Jamison) *251*
Seelandschaften
Acryl-Übung 244–7
Sehen und Verstehen
Aktzeichnen, Grundlagen des 286–91
Bildkomposition 225–9
Farbe 68–70
freies Zeichnen 138–40
Licht und Schatten 174–7
menschlicher Kopf 220–3

Mund, Zeichnen von 309–12
Perspektive 46–9
Proportionen messen 224
Rundungen 89–93
Skizzenblock 1–2
Tiefe 253–7
Töne 160–5
Sekundärfarben 69
Sheppard, Joseph
Figuren *287*
Siamkatze (Cossman) *192*
Sickert, Walter Richard
Ennui (Studie) *254*
Sidi-bou-Said, Tunesien, 1966 (Hogarth) *335*
Sierra Nevada in Kalifornien (Bierstadt) *161*
Simone mit dem weißen Hut (Cassatt) *180*
Sims, Graeme
im Atelier 324–7
Schnee-Eulen *327*
Uhu *326*
Skizzen
Bewegung einfangen 139
Flüsse und Kanäle 322–3
freies Zeichnen 138–40
Konturenzeichnen 138–9
Linientechniken 138–9
Maßgitter 4–5
Perspektive-Übung 49
Skizzenblock 1–2, 138
Skizzentechnik 21
siehe auch Zeichnen
Skizzenblock 1–2, 138
Sommerblumen in meinem Atelier (Jamison) *172, 218*
***Sommerlandschaft*-Übung** (Petrie) *102–7*
***Sommerlandschaft*-Übung** (Reyna) *268–71*
***Sommerstrauß*-Übung** (Reid) *43–5*
Sommertag (Jamison) *248*
Spachtel 316–21
Spannen, Papier 9
Spitzen, Bleistift 18, v. S. 11
Stadtlandschaften 127–29
Stehende Figur im Sonnenlicht (Reid) *286*
***Steilküste mit Leuchtturm*-Übung** (Borgman) *119–21*
Stern, Don
Arbeitszimmer *167*
Stilleben
im Atelier 240–3
Tiefe 254, 255
Stilleben (Borgman) *118*
Stilleben mit Knoblauch (Millard) *171*
Stilleben mit Kupfersprühdose (Henderschott) *90*
Stilleben mit roter Tasche (Freckelton) *225*
Straßenszene, Washington D. C. (Kinkade) *236*
Strich-Ton-Technik 21
Stricheln-Technik 198
Struktur siehe Textur
Stupfen
Acryl 186–91
Ölmalerei 232–5
Pastell 178, 181
Sucher 2
Sweet, Mary
Havasu Canyon *296–7*
im Atelier 296–7
Szabo, Zoltan
Distel-Übung *314–15*
Einsamer Darsteller *201*
im Atelier 150–1
Tidal Mirage *150–1*
Verzauberter See-Übung *294–5*

T

Tagtraum (Caddell) *137*
Tauwetter im März (Jamison) *251*
Temperatur, Farb- 52, 69, 141–4, 260–1
Terpentin 22, 51
Tertiärfarben 69
Teststreifen 130
Textur 229
Acryl 117, 266
fett auf mager (Ölmalerei) 87
Impasto 22, 88, 117, 156, 316, 317
Papier 9
verwitterte 199
Tidal Mirage (Szabo) *150–1*
Tiefe, siehe räumliche Tiefe
Tiere
im Atelier 324–7
Katze 192–3
Tiptop (Cottingham) *127*
Tönungen
Filzstifte 272
Tonwerte 160–5, 174–7
Bleistift 21, 163–5
farbige 206–11
-skala 164, 257
Tusche 182–3, 202–5, 328–33
Transparenz
Acryl 113, 114, 115, 156
Aquarell 130, 132
Trockenpinseltechnik
Acryl 217, 266–71
Aquarell 59, 197–201
Tusche 278, 304–8
siehe auch Granuliertechnik
Trocknungsverzögerer 156, 187, 195, v. S. 10
Tropische Szene (Millard) *171*
Tupfen-Technik 198
Turner, J. M. W. 130
Tusche
feine Zeichnungen 236–9
Kreuzschraffur-Technik 328–33
Papier 333
Pinselzeichnungen 276–80
Tonflächen (Zeichnen) 202–5
Trockenpinseltechnik 278, 304–8
Zeichnen 182–5
siehe auch Zeichnen
Tuschefüller 328
Tuschezeichner 183, 236

U

Uhu, Der (Sims) *326*
Umrisse
harte und weiche 99
-Zeichnung 138–9

V

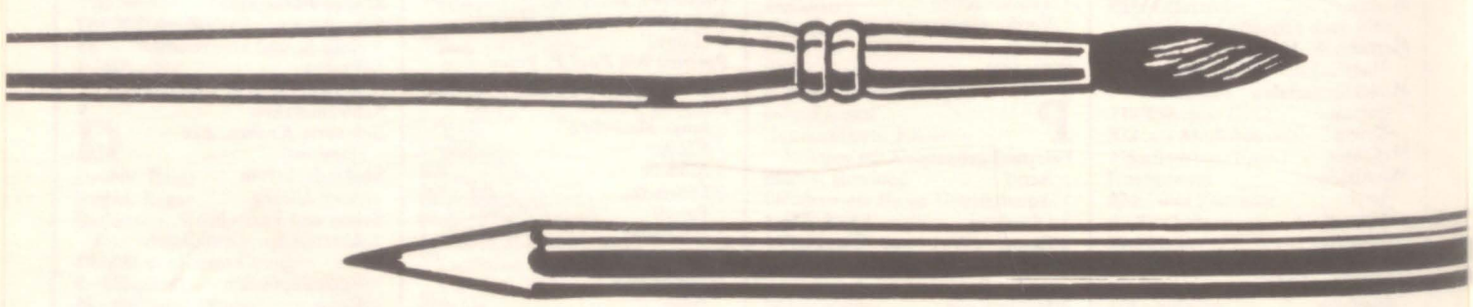
Velourspapier 134
Venedig, Pastell-Übung *73–5*
Verdünnungsmittel 22, 51, v. S. 4
Vergrößern 224
Verkürzung 90
Verläufe
Acryl 217
Aquarell 130–3
Filzstifte 334
Verreibtechnik 156
Verschmelzen 166
Verwaschen
Acryl 247
Aquarell 10
Verwischtechnik
Bleistift 118–21
verwitterte Effekte 199
***Verzauberter See*-Übung** (Szabo) *294–5*
Verzögerer 156, 187, 195, v. S. 10
Vögel
im Atelier 326–7
Vogelperspektive 48
Vorstudien 2
vorwärtstastende Linie 138–9

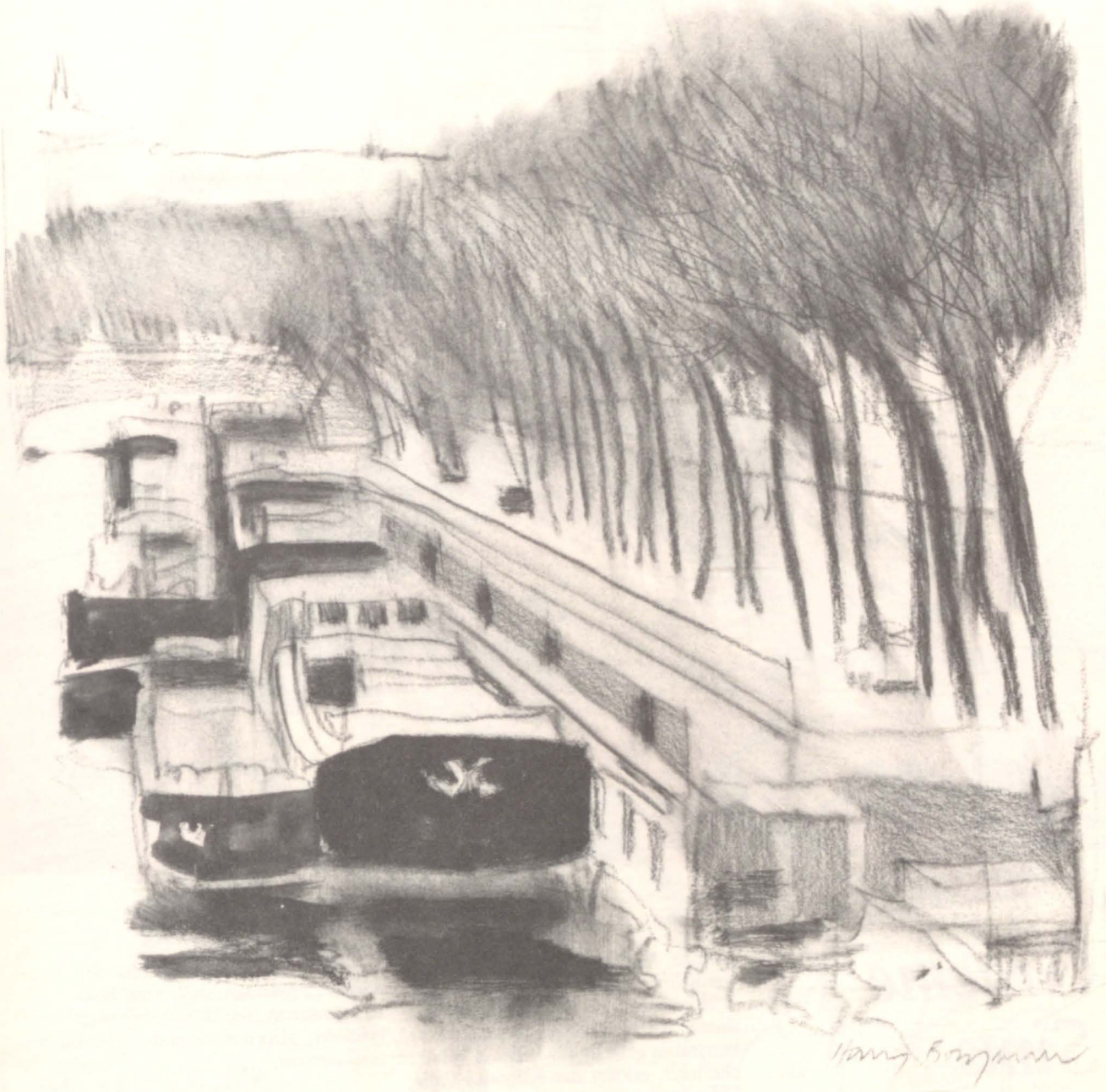
W

Wachskreiden 30
Wald mit Efeuranken (Borgman) *146–9*
warme Farben 52, 69
Aquarell 141–4
Farbkreise 68–9
Hauttöne 298
Ölmalerei 52–3
Wasser
als Farbe 292–5
See (Ölmalerei) 124–5
stilles (im Atelier) 150–1
weiche Umrisse 99
weiße Flächen 169–73, 313–15
Weißfarben
Aquarell 169–73
Ölmalerei 24, 25, 260
Whistler, James McNeill 250
Wilcox, Jarvis
Geviertelter Granatapfel *316*
***Winterszene*-Übung** (Schmid) *234–5*
Wolken
Acryl 244–7
Aquarell 105
***Wüstenlandschaft*-Übung** (Schink) *131–3*

Z

Zeichnen 18–20
Achsenlinien 93
Bewegung einfangen 139
Bleistifte 18–19
Bleistiftstriche 35
feine Linien 145–9
Fixative 51, 283, v. S. 5
freies Zeichnen 138–40
geskribbelt 139
Grauwerte 63–5
in der freien Natur 108–12
Konturenzeichnen 21, 138–9
Licht und Schatten 174–7
Linie 21
menschlicher Körper 220–3, 286–91
Papier 18, 36–7
Rundungen 89–93
Schraffuren 145
Tiere 192–3
Ton 21, 163–5
Umrißzeichnung 138–9
Verwischtechnik 118–21
Zubehör v. S. 11
siehe auch Bleistift; Buntstift; Skizzen; Tusche
Zeichenblock, siehe Skizzenblock
Zeichenbrett 30, 216, v., S. 11
Zinnien (Borgeson) *80–1*
Zitronenhändler (Reid) *169–70*
Zubehör
Zeichnen v. S. 11
***Zwiebeln*-Übung** (Cherepov) *77–9*





Studie zu „Lastkähne auf der Seine" von Harry Borgman. Mischtechnik, 27 cm x 27 cm.

Kanäle rufen mit ihrem stillen Wasser eine friedliche, ruhige Stimmung hervor. Wenn Sie mit klaren, geraden Linien arbeiten, treffen Sie diese Stimmung am ehesten. Suchen Sie entlang der Ufer oder auch am Wasser selbst nach Gelegenheiten, solche Linien für Ihre Zeichnung zu finden. Vielleicht müssen Sie – wie Harry Borgman – kleine künstlerische Freiheiten in Anspruch nehmen: Die Äste und Zweige der den Kanal säumenden Bäume können in Wirklichkeit gewiß nicht so gerade gewesen sein! Auch Sie sollten in Ihren Studien Mut beweisen.

Graeme Sims

Graeme Sims ist bekannt für seine beeindruckend natürlichen Darstellungen von Tieren in ihrem Lebensraum.

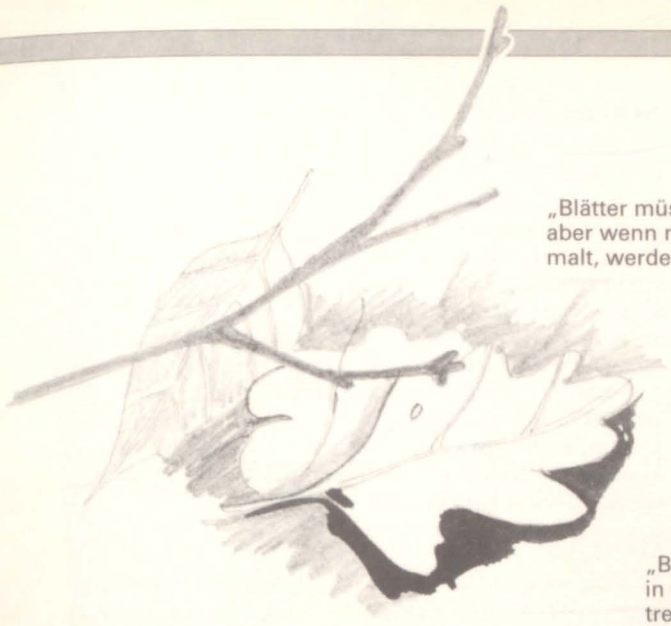
„Im Mittelpunkt meiner Aufmerksamkeit steht meist das Tier, das ich darstellen möchte. Wenn sich schon aus seinem Äußeren genügend interessante Aspekte entwickeln lassen, können Vorder- und Hintergrund weitgehend zurücktreten. Oft jedoch gewinnt ein Tiermotiv erst dadurch, daß der Akteur in seinen Lebensraum gestellt wird. Dann versuche ich", erklärt der Künstler, „die Umgebung einzubeziehen.

Beim Igel stellte sich mir ein besonderes Problem. Ich wollte das Tier sehr detailliert abbilden und das Laub in seiner ganzen Formenvielfalt darstellen – aber dennoch beide Komponenten zu einer Einheit verbinden. Zwar besaß ich ein geeignetes Foto vom Igel, eine Schachtel voller Blätter und Zweige, auch einige gute Skizzen vom Wald, in dem er sich bewegen sollte. Doch wie das alles zusammenfügen?

In dieser Darstellung eines Igels in seinem Lebensraum stellt Sims beide Komponenten gleichberechtigt nebeneinander, ohne daß sie in der Wirkung konkurrieren.

Ich löste das Problem, indem ich die Blätter im Vordergrund zwar mit klaren Umrissen, aber einfachen Oberflächendetails malte. Das Laub ist weiter im Hintergrund als farbige Flecken wiedergegeben. Den Igel wiederum habe ich in allen Einzelheiten sorgfältig ausgestaltet.

Ich glaube, die verschiedenen Texturen passen gut zusammen und ergeben ein Bild, dem man nicht mehr ansieht, daß es auf so verschiedenartigen Vorlagen beruht.



„Blätter müssen Tiefe haben, aber wenn man zu detailliert malt, werden sie zu unruhig."

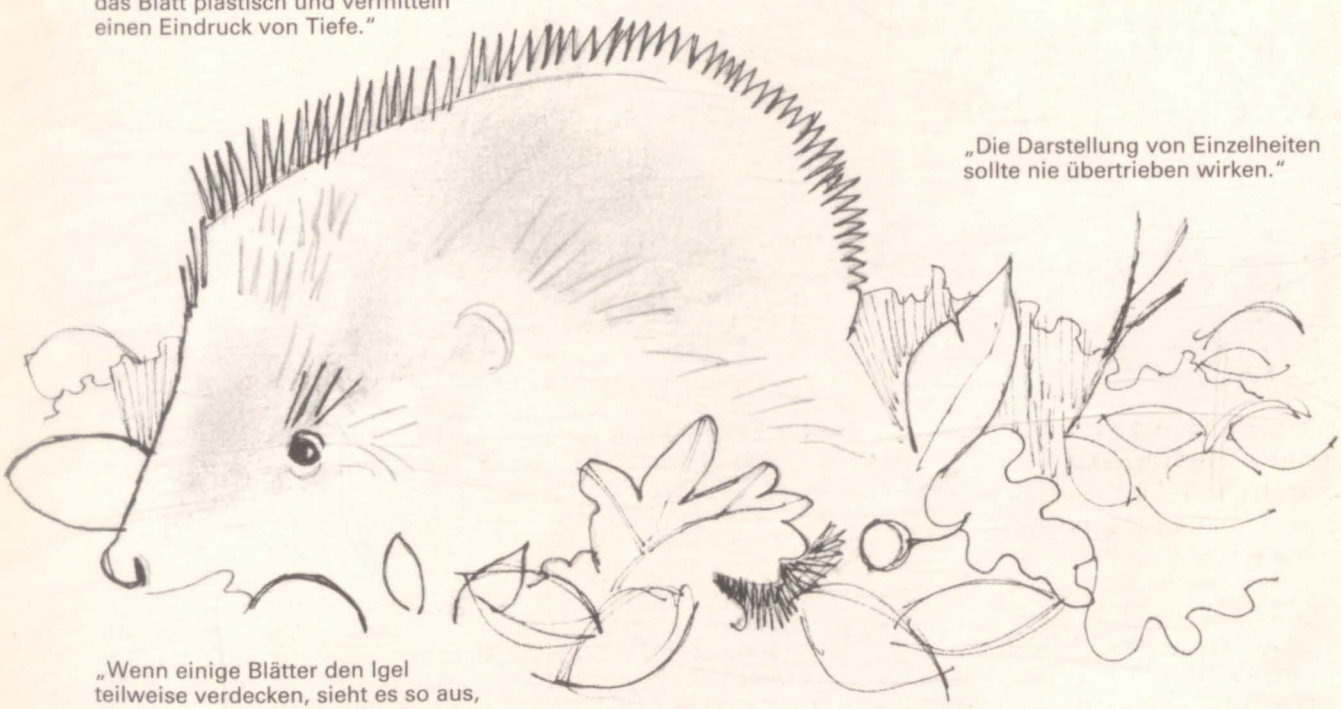
„Baumstämme, die in den Hintergrund treten sollen, male ich nur leicht aus."

„Um eine herbstliche Stimmung zu erzeugen, halte ich den Hintergrund zart und trübe."

„Tiefbraune Schatten machen das Blatt plastisch und vermitteln einen Eindruck von Tiefe."

„Leichte Farbtupfen erwecken gut den Eindruck von Laub."

„Die Darstellung von Einzelheiten sollte nie übertrieben wirken."



„Wenn einige Blätter den Igel teilweise verdecken, sieht es so aus, als würde er sich durchs Laub hindurchbewegen."

Schnee-Eulen

Die Umgebung, in der ich ein Tier darstelle, ist für mich keinesfalls zweitrangig. Es kann vorkommen, daß mich eine Landschaft oder eine Pflanze zu einem Tierportrait herausfordert. Zu meinem Bild ‚Schnee-Eulen' wurde ich durch einen wunderschönen Zweig, den mir eine Freundin brachte, inspiriert. Noch bevor er an Frische verlor, wollte ich ihn im Bild festhalten. Ich trug verschiedene moosartige Farbtöne übereinander auf und konzentrierte mich nicht nur auf die Flechten des Zweiges, sondern auch auf seine Form. Dabei kam mir der Gedanke, daß der Zweig, in die Gesellschaft von Eulen gestellt, an Ausdruckskraft gewinnen würde. Seine Wirkung wird durch den moosbedeckten Felsen direkt hinter den beiden Vögeln noch verstärkt.

Der Uhu

Zu meinem Gemälde ‚Der Uhu' regte mich ebenfalls der flechtenbewachsene Zweig an – aber hier war ich vom Vogel gleichermaßen fasziniert. Die Komposition ist daher völlig anders: Der Zweig befindet sich vor dem Vogel und bildet nicht nur einen Kontrast zu seinem Gefieder, sondern die Anordnung verbindet die beiden Hauptbestandteile gleichberechtigt miteinander. Ich habe nicht versucht, die Federn sehr detailliert zu malen. Im Zweig steckt schon soviel sorgfältige Arbeit, daß das Bild sonst überladen gewirkt hätte. Der Vogel wird deshalb eher als ‚Muster' dargestellt. Die wachsamen gelben Augen hinter dem Zweig sehen den Betrachter mit dem Blick eines erfahrenen Jägers an und verleihen dem Bild noch mehr Spannung."

„Der Uhu" von Graeme Sims, Aquarell.

„Schnee-Eulen" von Graeme Sims, Aquarell.

Ton und Tiefe

Die Kreuzschraffur ist eine ideale Technik, um fein abgestufte Grauwerte und Tiefe zu erzeugen.

Das Medium Tusche ist zwar vor allem zum Zeichnen von Linien geeignet, es gibt aber auch eine wirksame Art, um mit ihr Tonwerte zu erzeugen. Dabei werden Linien verschiedener Richtungen übereinandergelegt, die dann dem Auge als Tonflächen erscheinen.

Tonwert und Form

Die Kreuzschraffur entsteht immer dann, wenn eine Anzahl paralleler Linien mit einer weiteren Schraffur in einer anderen Richtung überlagert wird.

Diese Federtechnik lebt vor allem durch wechselnde Strichstärken und -abstände und durch die unterschiedliche Anzahl von Schraffurlagen. Mit etwas Geschick läßt sich jeder Zwischenton von hell bis dunkel umsetzen, wobei allerdings zwei Regeln zu beachten sind:

■ Eine Kreuzschraffur ergibt einen doppelt so dunklen Tonwert wie eine einfache Schraffur, und mit jeder weiteren Kreuzschraffurlage verdunkelt sich der Ton.

■ Kräftige, eng zusammenliegende Linien ergeben dunklere Töne als dünne, weiter auseinanderstehende.

Um die Form eines Gegenstandes anzudeuten, können auch Länge und Richtung der Striche variiert werden. Gerundete Gegenstände beispielsweise werden mit Kurven dargestellt. Manchmal ist es sinnvoll, die Striche den Linien der Perspektive folgen zu lassen, um so den Eindruck von Tiefe im Bild eindrucksvoll zu erhöhen.

Abwechslung im Strich

Die einzelnen Schraffurstriche sollten Sie locker und frei ausführen, damit die Zeichnung nicht zu mechanisch wirkt. Probieren Sie am besten dazu Federn mit verschiedenen Spitzen aus. Sie werden dann auch sehr schnell herausfinden, wie Sie durch stärkeren Druck auf die Feder breitere Striche erzielen.

Der Künstler Harry Borgman beginnt seine Tuschezeichnung eines Pavians mit einer Umrißzeichnung, die er mit einer festen Feder ausführt. Er modelliert dann den Affen, indem er lockere Kreuzschraffuren aufträgt, um dunklere Töne zu erzielen.

DIE PASSENDE FEDER

Ein guter Tuschefüller ist für die Kreuzschraffurtechnik sehr nützlich, vor allem, wenn er eine Skizzierfeder hat. Diese Feder weist eine leicht abgerundete Spitze auf, die es ermöglicht, in jede Richtung über das Papier zu gleiten, ohne zu kratzen oder hängenzubleiben.

Sie können auch einen Federhalter und unterschiedliche Federn verwenden, um verschiedene Strichstärken zu erzeugen. Probieren Sie ruhig die unterschiedlichsten Papierarten aus. Auf diese Weise lernen Sie Ihr Werkzeug richtig kennen.

In dieser Federzeichnung bedient sich Harry Borgman der Kreuzschraffurtechnik, um die Gestalt des Mannes herauszuarbeiten. Der Künstler variiert die Dichte der Striche, um den gewünschten Ton zu erreichen. Sehr gut ist zu erkennen, wie er den Baumstamm mit geschwungenen Schraffuren plastisch macht.

Übung: Hinterhof

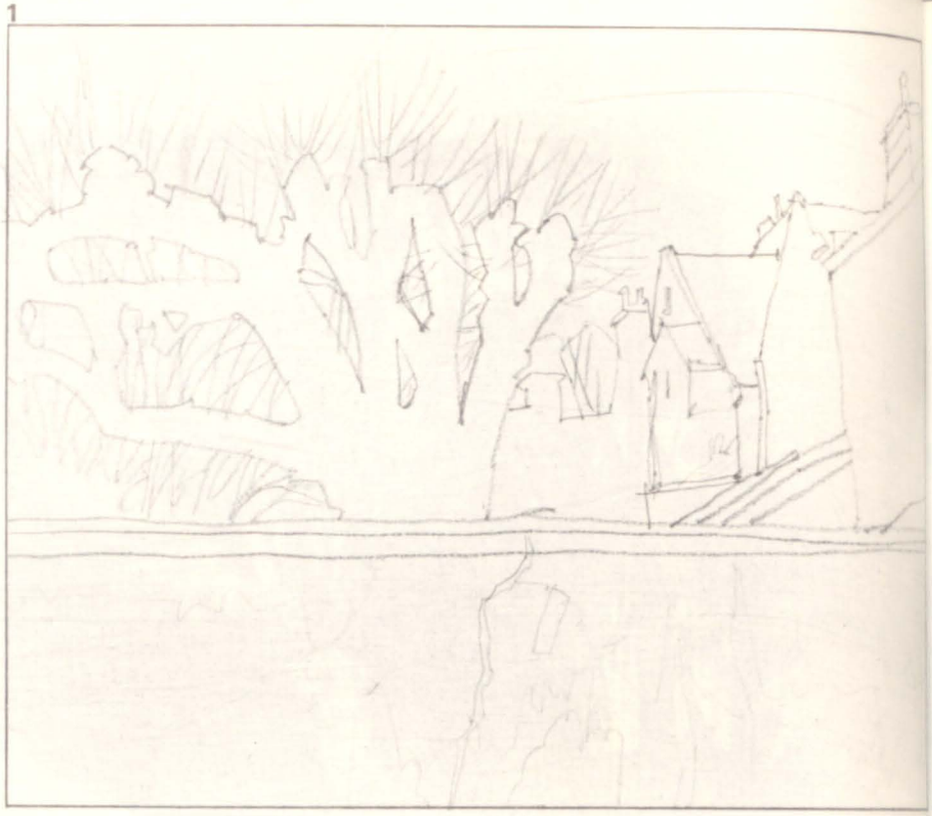
Diese Übung hat der Künstler Harry Borgman ausgesucht, um Ihnen die Technik der Kreuzschraffur näherzubringen. Die Formen sind mit Bedacht einfach gehalten, damit Sie sich ganz auf die Technik konzentrieren können.

Der Künstler arbeitet auf Zeichenpapier und benutzt eine normale Zeichenfeder mit einer mittelstarken Spitze, die für feste Linien gut geeignet ist. Wenn Sie dagegen einen zarteren Strich bevorzugen, dann benutzen Sie einfach eine härtere Feder.

1. Die Bleistiftskizze

Skizzieren Sie mit einem Bleistift (Härtegrad 2 B) den Umriß der wesentlichen Elemente des Bildes, und beziehen Sie dabei schon einige Details wie Zweige, Fenster und Regenrinnen mit ein. Deuten Sie auch schon die Schatten auf der Mauer im Vordergrund an.

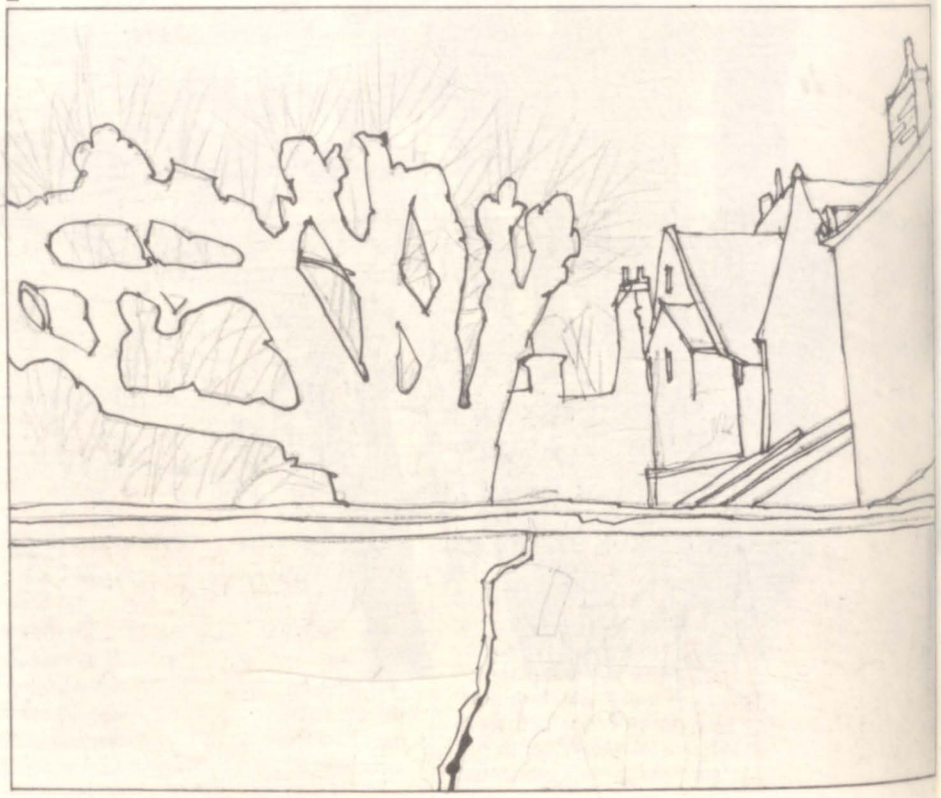
1



2. Umrißzeichnung in Tusche

Die Umrißlinien werden mit einer Standardfeder mit mittelfeiner Spitze nachgezogen. Gehen Sie dabei frei und großzügig vor. Wenn Sie sich allzu ängstlich an den Bleistiftentwurf halten, könnte die Zeichnung schwerfällig oder gar steif wirken. Lassen Sie die Bleistiftlinien ruhig stehen. Sie können Ihnen als Hinweis auf Tonwerte noch nützlich sein, auch wenn Sie mit der Umrißzeichnung fertig sind.

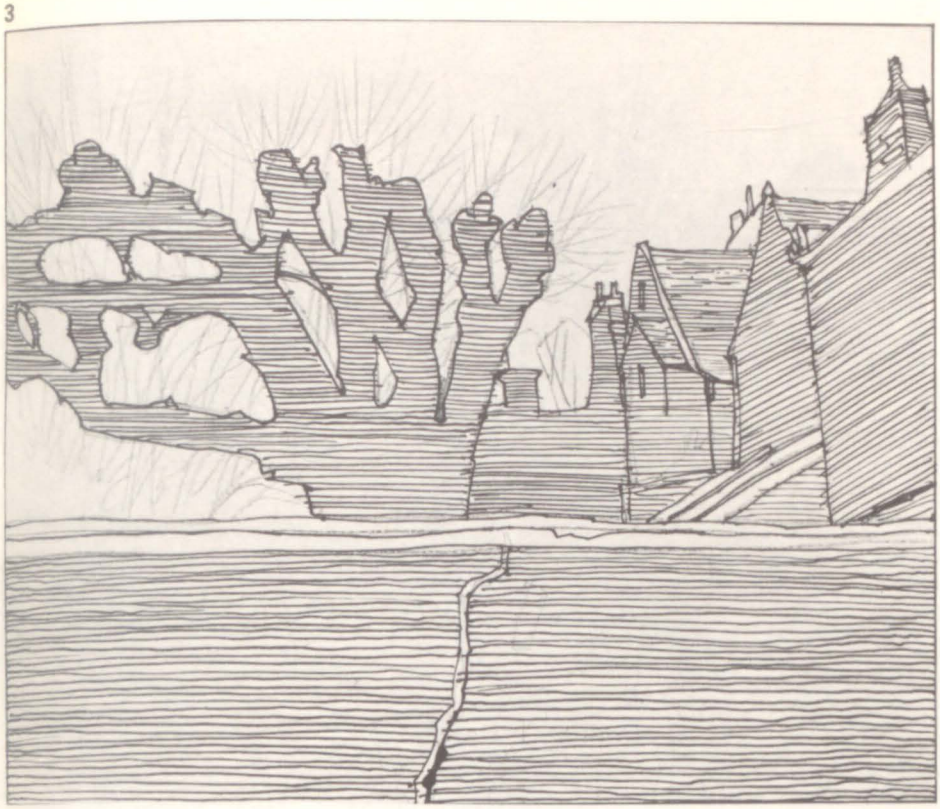
2



WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Zeichenpapier 14 cm x 18 cm
- Einen Bleistift, Härtegrad 2 B
- Eine Zeichenfeder mit mittelfeiner Spitze
- Schwarze chinesische Tusche.

3

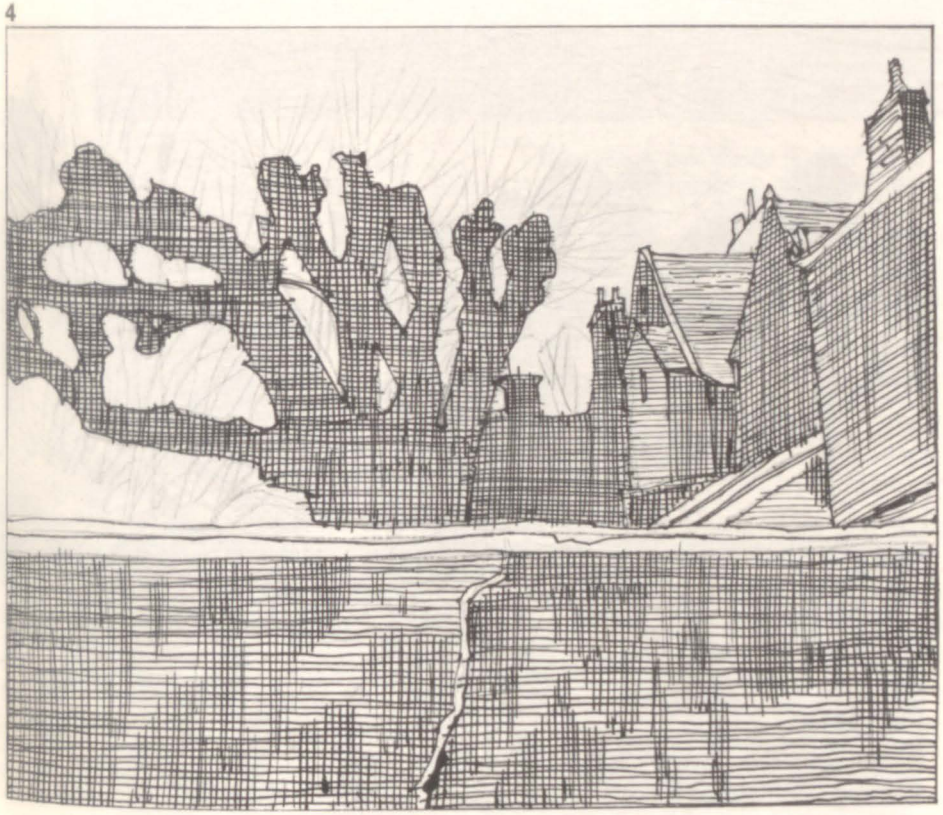


3. Waagerechte Schraffur

Indem Sie parallele Linien über die skizzierte Form legen, bauen Sie allmählich Tonwerte auf. Die Striche müssen nicht unbedingt ganz gerade sein: Übertriebene Präzision läßt die Zeichnung sehr schnell konstruiert und langweilig erscheinen. Außerdem fallen Unebenheiten weniger auf, wenn weitere Schraffuren hinzukommen.

Die Häuser sollten so schraffiert werden, daß die Striche den Perspektivlinien folgen. Dadurch entsteht der Eindruck von Tiefe, und der Betrachterstandpunkt wird ins Bild eingebracht.

4



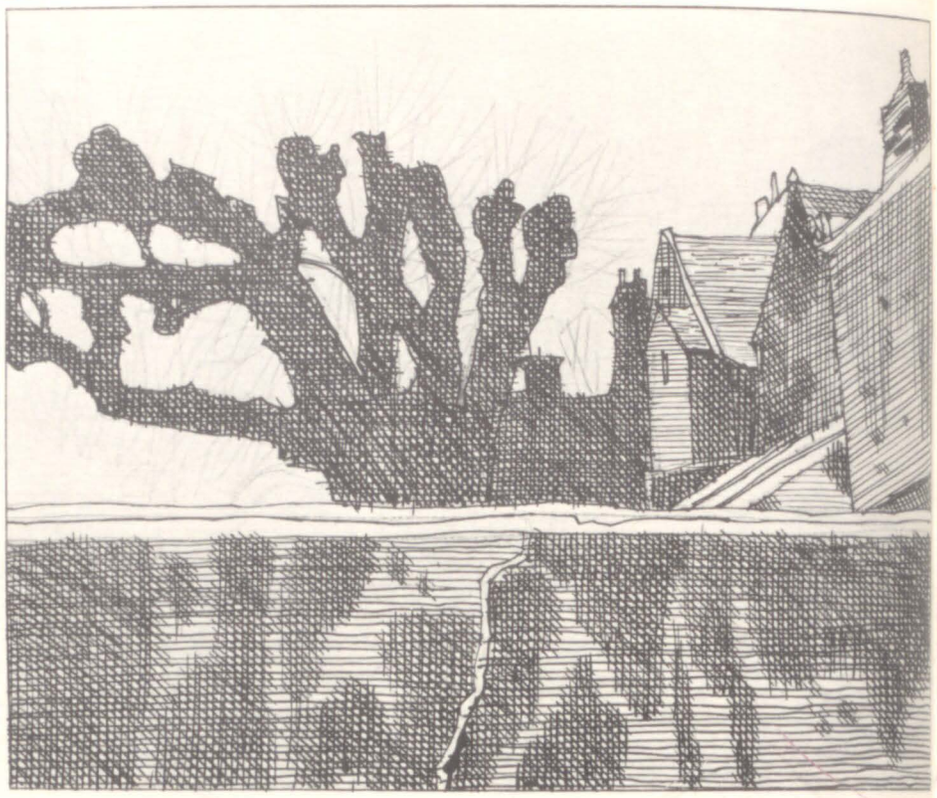
4. Kreuzschraffur

Damit der Ton in den Flächen, die dunkler erscheinen sollen, verstärkt wird, zeichnen Sie vertikale Strichlagen im rechten Winkel zur ersten Schraffur. Um annähernd gleichmäßige Tonwerte zu erzeugen, wenden Sie möglichst den gleichen Druck und Linienabstand an wie zuvor. Der neue Tonwert ist nun doppelt so dunkel wie vorher, und die Zeichnung hat zusätzlich an Tiefe gewonnen. Bevor Sie weiterzeichnen, lassen Sie die Tusche trocknen.

5. Verstärkung der Tonwerte

Um noch tiefere Grauwerte im Baum, in den Schatten der Gebäude und in der Mauer im Vordergrund zu erreichen, zeichnen Sie eine dritte Schraffur diagonal im Winkel von 45° über die früheren Lagen. Denken Sie auch hier wieder daran, den Strichabstand möglichst gleich zu halten, wobei Rechtshänder die Diagonalschraffur am besten von links unten nach rechts oben ausführen, Linkshänder von links oben nach rechts unten. Für die Struktur auf Dächern und Hauswänden tragen Sie zusätzlich einige kurze Federstriche auf.

5



6. Schatten vertiefen

Der Baum in der Mitte soll die dunkelste Fläche in der Zeichnung werden. Um diesen Effekt zu erreichen, tragen Sie eine weitere diagonale Schraffur im Winkel von 45° auf, aber diesmal in der anderen Richtung. Wenn Sie ein paar Striche auf einige Schatten in der Mauer setzen, können Sie die dunklen Bereiche des Bildes noch weiter differenzieren. Schwärzen Sie jetzt auch die Fenster und Schatten unter den Dächern, ebenso die Schatten, die die Ziegel oben an die Mauer werfen, um den Kontrast zum Grau zu schaffen.

6

7

7. Details und Textur

Mit weiteren, wie zufällig gezeichneten Strichen ergänzen Sie anschließend die Andeutungen von Struktur an den Häuserwänden.

Die Schattenflächen auf der Mauer im Vordergrund werden durch weitere vertikale und diagonale Schraffuren vertieft, wobei die Töne so variiert werden, daß einige Flächen tiefschwarz erscheinen, andere einen Halbton erhalten. Mit einigen Kritzeln auf den Wänden wird der Eindruck von Verwitterung hervorgerufen. Die Ziegel auf der Mauer lassen sich durch lockere horizontale Striche gut darstellen.

Die Äste der Bäume im Hintergrund zeichnen Sie am besten tiefschwarz. Damit die Aufmerksamkeit vom Baum im Vordergrund nicht abgelenkt wird, können Sie seinen Tonwert noch durch weitere Schraffurstriche verdunkeln. Das gewisse Etwas bringen die kleinen Zweige auf der Weide ins Bild. Ihre festen, schwungvoll ausgeführten Linien ragen in den weißen Himmel, der einen ruhigen Hintergrund als Gegengewicht zu den vielen Tonabstufungen abgibt.

Sicher wird Ihnen die Kreuzschraffurtechnik zunächst nicht so leicht von der Hand gehen, und um die gewünschten Effekte zu erreichen, wird einige Übung erforderlich sein. Auch dann noch erfordert diese Technik große Sorgfalt. Daher ist sie kaum für die Arbeit in freier Natur geeignet, wo Sie sich wenig Zeit nehmen können und von Licht- und Wetterverhältnissen abhängig sind. Es empfiehlt sich daher, vor Ort von Ihrem Motiv einige Skizzen zu machen, an denen Sie sich dann zu Hause orientieren können. Wählen Sie für den Anfang keine zu komplizierten Motive aus, um sich nicht selbst zu entmutigen. Auch einfache Motive sind wirkungsvoll.

WAHL DES PAPIERS

Für Tuschezeichnungen wählen Sie am besten möglichst glattes Papier, so daß Ihre Feder darüber gleiten kann, ohne zu kratzen oder hängenzubleiben. Ist die Oberfläche zu rauh, bleiben oft Papierfasern an den Federn hängen, und die Tusche verläuft. Schweres dickes Zeichenpapier eignet sich ebenfalls sehr gut; man kann mit einem Federmesser oder Skalpell Fehler auskratzen, ohne das Papier dabei zu beschädigen.

Tip

KLARE FARBEN UNVERFÄLSCHT

Beim schichtweisen Farbauftrag mit Filzstiften besteht immer die Gefahr, daß die Spitzen Ihrer Stifte Farbe aufnehmen und ihr Strich schmutzig und unansehnlich wird. Mit ein paar Tropfen Azeton auf einem Stück Haushaltspapier können Sie Ihre Filzstifte leicht sauberhalten und ihren Ton klar.

Gelungene Farbeffekte

Weil sich Filzstiftfarben nicht einfach mischen lassen, will schon die Farbwahl wohlüberlegt sein.

Filzstiftfarben lassen sich weder mit Wasser verdünnen, noch lassen sie sich mit weißer Farbe aufhellen. Wenn Sie sich die Töne für ein Bild zusammenstellen, sollten Sie dieser Tatsache Rechnung tragen und ein Schwergewicht auf die helleren Stifte legen. Halten Sie zusätzlich etwa fünf Stifte in Schattierungen von Hellgrau bis Schwarz bereit, mit denen Sie die Töne Ihrer Stifte nach Bedarf abdunkeln können, indem Sie einfach eine graue Farbschicht über den ursprünglichen Farbauftrag legen.

Weiterhin sollten Sie darauf achten, daß Ihre Farbauswahl sowohl warme als auch kühle Schattierungen zu einem Farbton enthält. Wenn Sie sich für ein warmes Zinnoberrot entscheiden, dann denken Sie auch an ein kühleres Karminrot. Es ist nur von Vorteil, wenn Sie den passenden Temperaturkontrast gleich parat haben.

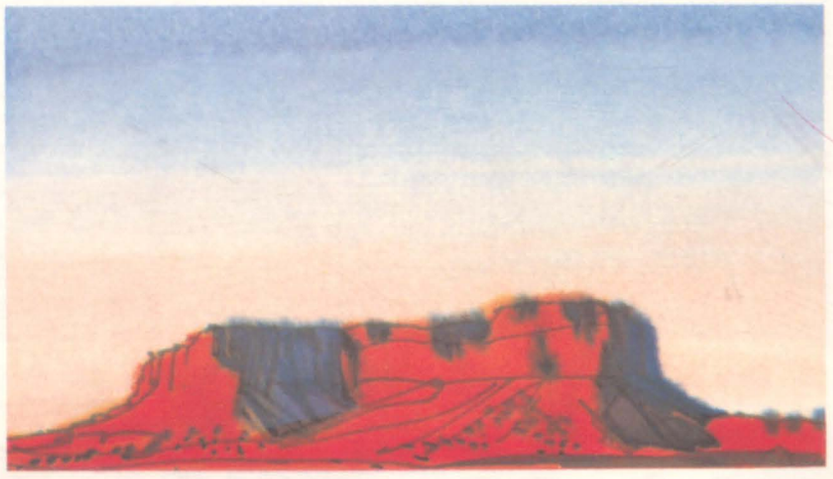
Auf die Wirkung Ihrer Farben können Sie auf vielerlei Weise Einfluß nehmen. Sei es, daß Sie Filzstifte mit anderen Medien, etwa Buntstift oder Aquarellfarben, kombinieren, oder daß Sie durch die Wahl des Papiers die Ausstrahlung der Farben bestimmen. Unsere Bildbeispiele bringen Ihnen Tips.

MISCHTECHNIKEN

Mit Filzstiften lassen sich vorskizzierte Umrisse flächig und in locker nebeneinandergesetzten Strichen ausmalen. Darüber hinaus erlauben es bestimmte Techniken, Mischtöne hervorzubringen und auch, mit etwas Übung, verschiedene Strukturen wiederzugeben.

A. Mit einem Verdünnungsmittel lassen sich besonders weiche Farbübergänge erzielen. Die ganze Fläche des Papiers wurde vor dem ersten Farbauftrag befeuchtet. Das Beispiel zeigt sehr schön, daß man auch beim Medium Filzstift in der Komposition auf verlaufsähnliche Effekte keinesfalls zu verzichten braucht.

A



B

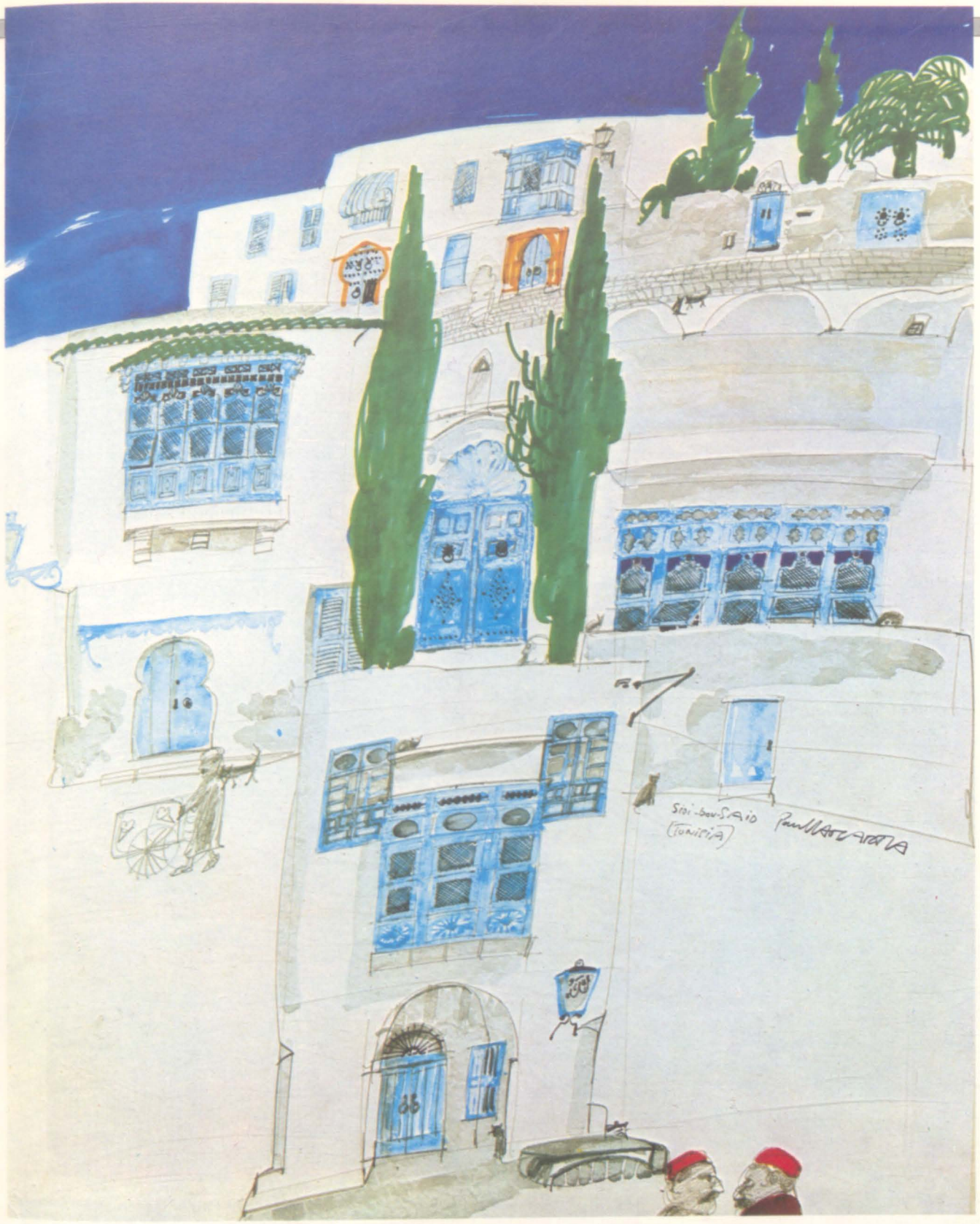
B. Für diesen satten Farbeffekt schuf der Künstler mit Filzstiften zunächst einen Untergrund und malte darüber in der Mischtechnik ein freies Muster mit Buntstiften.

C

C. Der Himmel wurde zunächst in blaßrosa gemalt, der Berg in Fleischfarbe. Eine hellbraune Übermalung verbindet beide Elemente und gibt dem Bild Wärme.

D

D. Die größeren Farbflächen wurden als Untermalung ausgeführt. Eine Überarbeitung mit Hellbraun verbindet die einzelnen Bildteile, bevor die Details gemalt werden.

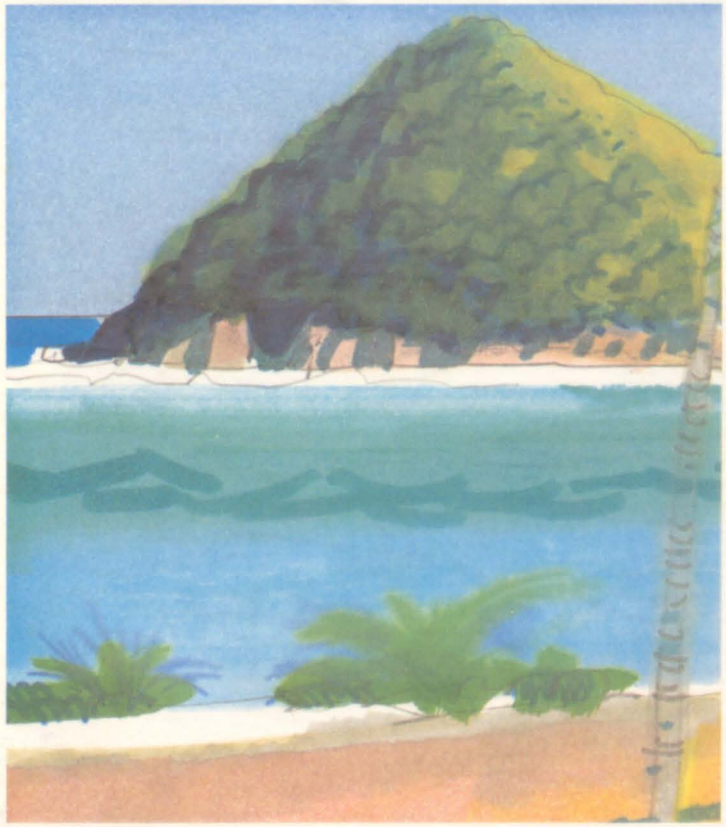


„Sidi-bou-Said, Tunesien, 1966" von Paul Hogarth. Die leuchtenden Farben des mediterranen Lichts regten den Künstler an, diese Szene hauptsächlich mit Filzstiften auszuführen. Interessanterweise legte er die Schatten auf den Gebäuden mit Aquarellfarben an. Beide Techniken harmonieren ausgezeichnet, schaffen aber auch einen dezenten Kontrast.

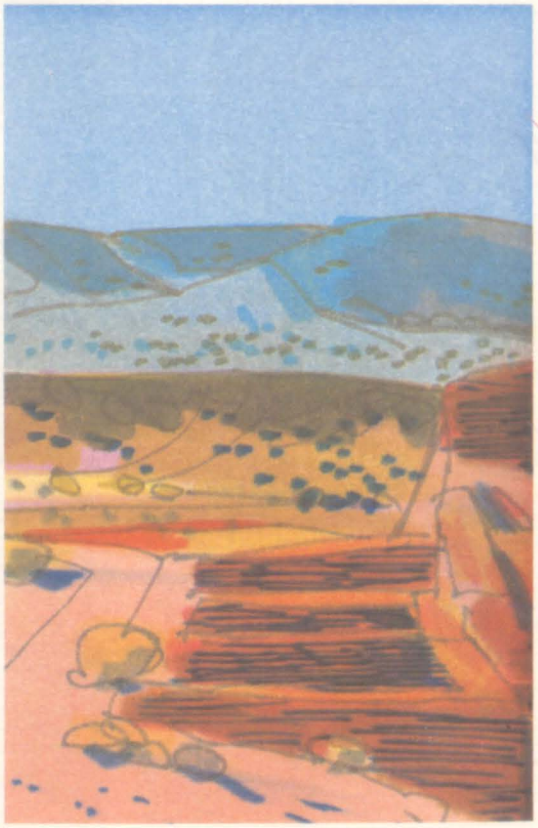
A

B

C



D



PAPIEREFFEKTE
Experimente mit verschiedenen Arten Papier sind äußerst lohnend, wenn Sie Tiefe und Mischtöne aufbauen wollen.
A. Die Birken wurden auf Kunstdruckpapier gemalt. Der Farbstoff dringt nicht sehr tief in die Oberfläche ein. Verschiedene Farbtöne lassen sich daher sehr gut ineinanderfügen.
B. Bei dieser Zeichnung auf Kunstdruckpapier malte der Künstler die Bäume in die Felsen hinein, um seinem Bild Helligkeit und Glanzlichter zu verleihen.
C. Auf Layout-Papier lassen sich Farben hervorragend mit weich fließendem Übergang auftragen.
D. Um Tiefe in seine Zeichnung auf normalem Zeichenpapier zu bringen, benutzte der Künstler eine Auswahl von kalten Tönen im Hintergrund und warme Töne im Vordergrund.

Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Suchen Sie sachkundige Informationen zu den vielfältigsten Mal- und Zeichentechniken? Da sind Sie bei uns richtig. Die Ravensburger® Bibliothek des Freizeitmalers ist eine Buchreihe, die aus zaghaften Anfängern wahre Meister macht.

Wendon Blake
Grundkurs Aquarellmalerei
Der Leser kann hier an zwölf Bildern mitverfolgen, wie Blumenarrangements, Porträts oder Landschaften zu malen sind.
80 Seiten
ISBN 3-473-48202-1
DM 22,–

Wendon Blake
Landschaften in Aquarell
An 10 Beispielen wird gezeigt, wie man Wiesen oder Berge, eine Seenlandschaft oder einen Fluß, einen Sonnenuntergang oder eine Winterlandschaft malt.
80 Seiten
ISBN 3-473-48203-X
DM 22,–

Ursula Kaiser
Blumen aquarellieren
Grundierende Unterweisung mit zahlreichen farbigen Bildbeispielen.
80 Seiten
ISBN 3-473-48238-2
DM 22,–

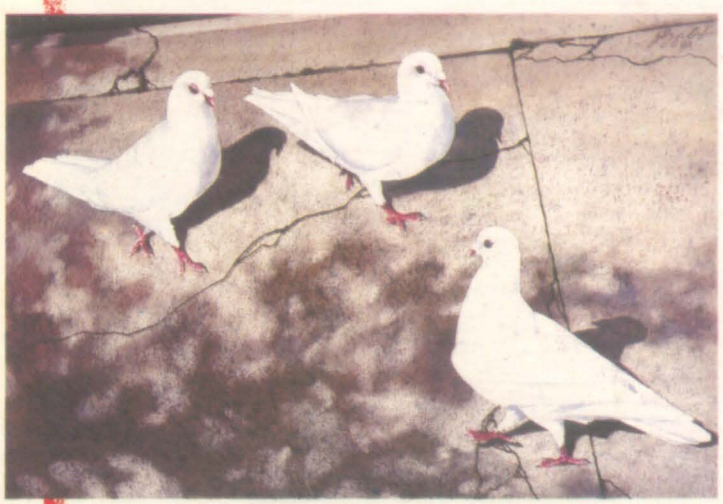
Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 13

In der **ÖLMALEREI** gibt es zwei Methoden, die Farbintensität von Farben zu verstärken. Wir verdeutlichen Sie ihnen an drei Variationen einer Herbstlandschaft von beeindruckender Farbkomposition.
Zu Rowland Hilders größtem Vergnügen gehört es, an einem klaren, frostigen Wintertag eine kleine Straße entlang zu gehen. **IM ATELIER** schildert er, wie seine bezaubernden Winterlandschaften entstehen. Der **BLEISTIFT** ist ein vielseitiges Medium. Wir beweisen das an einer Portraitübung.



Zoltan Szabos Übung in **AQUARELL** lebt vom reizvollen Kontrast zwischen den scharfen Konturen der leuchtend weißen Tauben und den weichen, einfarbigen Schattenpartien auf den Pflastersteinen.

Sepiatusche ist ein hervorragendes Mittel, um zarte Töne und Rundungen eines Körpers zu modellieren. In **SKIZZEN UND STUDIEN** verdeutlichen Ihnen Aktstudien von Jane Corsellis, wie man mit wenigen, großzügigen Pinselbewegungen das Spiel von Licht und Schatten einfängt.
Zwei raffinierte und effektvolle Wege zur Farb- und Tonwertdarstellung stellen wir Ihnen in **PASTELL** vor.
Wenn Sie Schatten richtig **SEHEN UND VERSTEHEN,** gewinnen Ihre Bilder an Faszination und Stimmung.